



SPÄTWERKE
GROSSER MEISTER

VON

A. E. BRINCKMANN

1925

FRANKFURTER VERLAGS-ANSTALT A.-G.
FRANKFURT AM MAIN

Den Text druckten Poeschel & Trepte, die 39 Bilder die Spamersche Buchdruckerei in Leipzig.

Qual mi fec'io, che pur di mia natura
Trasmutabile son per tutte guise!
Dante / Paradiso

Nur wer den Wandel eigener Geistigkeit erlebte, wird das geheime Wesen geistiger Veränderung erkennen. Der Eintritt ins fünfte Lebensjahrzehnt war notwendig, um langgehegten Gedanken die Bestimmtheit des Worts zu geben. Bestimmtheit, die fast zum Aphorismus verdichtet scheinen mag – die doch über sich hinausdrängt wie jedes zentrale Problem eines geistigen Gebiets, nicht ins Unbestimmte, sondern ins Allgemeine. Denn die Untersuchung geistiger Strukturveränderungen der schöpferischen Persönlichkeit ist ein zentrales Problem, das in der Bildenden Kunst am deutlichsten beobachtet werden kann, das aber auch in jenen anderen Lebensformen erscheinen muß, die Eduard Spranger als ideale Grundtypen der Individualität neben dem ästhetischen Menschen aufstellt. Typisierten sich für den Berliner Philosophen Lebensformen, hoben sich verschiedene Bewußtseins-

schichten gegeneinander ab, so frage ich nach dem typischen Wandel innerhalb einer Bewußtseinsschicht. Der Kunsthistoriker wird diese Frage anders als der Philosoph beantworten. Er wird von den eigensten Aufgaben der Kunst, von der Beobachtung künstlerischer Bestrebungen und Ausdrucksmittel in ihrer immanenten und autonomen Entwicklung ausgehen. Er wird ganz und gar Betrachtender bleiben, in dem Sinn, wie Goethe vom Betrachten der Umwelt sprach. Wissenschaftliche Typisierung droht das Anschauliche zu vernichten, das dem ästhetisch gerichteten Menschen mehr noch signum als imago ist. Die Auflösung des Problems in Begriffe allgemeiner Geltung bleibt dem Philosophen vorbehalten, ihm bietet sich hier das besondere Anschauungsmaterial.

★

Wie mußt ich werden, der ich von Natur doch bin verwandelbar durch alle Phasen." Diese Worte Dante Alighieris über seinen eigenen Lebensgang sind auch Hinweis auf jede geistige Entwicklung großer innerlich reicher Menschen. Wer die Fünfunddreißig überschritt, die tiefwirkende Veränderung dieses Abschnittes erlebte, wird zum erstenmal innerliche Wandlung klar erkennen, sich bewußt werden, was Daseinsphasen bedeuten. Kindheit und Jugend können als eine erste Phase zusammengefaßt werden. Nach den Untersuchungen Freuds erscheinen die Pubertätsjahre nicht mehr als ein Bruch, sie bekräftigen einzig eine Entwicklungsrichtung. Triebhaft, wenn auch oft mit katastrophalen Zwischenfällen physischer und psychischer Art, entfaltet sich die erste Phase geistiger Entwicklung bis zu einem starkbetonten Abschnitt Mitte der dreißiger Jahre. Der Jugendliche sieht sich wahren Unermeßlichkeiten seiner Umwelt gegenüber, nimmt auf, verarbeitet. Sein Standpunkt ist schwankend, oft entspringt tiefe seelische Qual diesem Gefühl der Unsicherheit und der Unbeständigkeit innerer Haltung. Neue Ideen, auf verschiedenem Boden gewachsen, treiben hoch, bekämpfen sich untereinander. In jeder künstlerischen Entwicklung lassen sich zu dieser Zeit die deutlichen Entleh-

nungen aus Werken anderer Meister, die experimentierenden Versuche, die Schulzusammenhänge nachweisen. Seiner Wesensanlage folgend ahnt der junge Mensch mehr als daß er weiß. Der Instinkt bestimmt, nicht die wertende Urteilskraft. „Auch der Irrtum ist recht gut, so lange wir jung sind", meint Goethe, „man muß ihn nur nicht mit ins Alter schleppen." Instinkt führt zum phantasievollen Überschwang. „Die Jugend ist dieses höchsten Glücks fähig, wenn sie nicht kritisch sein will, sondern das Vortreffliche und Gute, ohne Untersuchung und Sonderung, auf sich wirken läßt." Bezeichnend ist, wie Schinkel einmal mit zweiundzwanzig, dann mit fünfundvierzig Jahren den Eindruck antiker Tempelbauten wertet. Über den Friedenstempel auf dem Forum Romanum schrieb er von seiner Reise 1803: „Mag ein Witzling sagen, es sind nur Ruinen eines Friedenstempels; ich antworte ihm dies: kein Volk der Erde dürfte sich schämen, in den Überbleibseln dieses Denkmals den Frieden zu feiern, denn schwerlich wird es ein Bauwerk neuerer Zeit finden, das ehrwürdiger und schöner wäre." Später, 1824, steht er den ergreifenden Tempeln von Paestum nur noch als Urteilender gegenüber. „Bei trübem Wetter würden diese einsam liegenden Heiligtümer der griechischen Vorwelt einen höchst melancholischen Eindruck

machen; bei reiner Himmelsbläue aber wirkt die Form und die köstliche warme Farbe, besonders des großen Tempels, ungemein wohltätig. Wir examinierten sowohl den Cerestempel als den Poseidontempel und die Basilika sehr genau, und obgleich uns allen die Hauptsachen wohl bekannt waren, so gab die Naturanschauung dennoch unendlich viel neuen Stoff zum Nachdenken.“

Es sind die Jahre von Sturm und Drang. Noch richtet kein Gefühl für Relationen den Willen aus, das Ich ist in ständiger Revolution. Schwächlich der reifende Mensch, in dessen geistiger Entwicklung zu dieser Zeit der krause Widerspruch von Sehnsucht und Tun, Wollen und Verzweifeln fehlt. Hier entsteht die Tragik der Jugend gegenüber den gesellschaftlichen Bindungen. Sie muß entstehen. Wenig wert der Sohn, der nicht auch einmal der geistige Feind seines Vaters sien kann, ja sein muß. So schmerzlich und oft unheilbar werden diese Konflikte, weil es sich gar nicht um Recht oder Unrecht auf der einen oder anderen Seite handelt. Geistige Phasen mit ihrem immanenten Charakter stehen sich in Sohn und Vater oft innerhalb der gleichen Lebensform gegenüber, ganz und gar nicht, wie man es wohl hinsagt, verschiedene Weltanschauungen. Denn Weltanschauung als historischer Begriff ist

schließlich doch nur die Komponente der geistigen Phasen verschiedener Individuen einer Zeit. Eine ganze Epoche wie die des gotischen Mittelalters kann transzendental gerichtet die Welt spirituell neu entdecken und deuten, ihr Ziel in Gott wissen, doch geht auch hier der jugendliche Revolutionär und der Suchende neben dem, der erkannt hat und will, der unruhig Eilende neben dem stetig Schreitenden, oft gebeugten Hauptes Schreitenden. Weit in der Ferne aber steht der still Gewordene, der in Ruhe schaut. Ob nicht sogar eine besondere Art der mittelalterlichen Gläubigkeit, die Mystik, sich nach der Phasenstellung ihrer geistigen Träger gliedern ließe? Soweit ich sehe haben Literaturforscher und Religionshistoriker noch nicht den Versuch gemacht.

Um das fünfunddreißigste Lebensjahr vollzieht sich die Wandlung zur zweiten Phase. „Nel mezzo del cammin di nostra vita“ beginnt Dante die Divina Commedia. In der Mitte meines Lebensweges – er zählte damals fünfunddreißig Jahre. Dann fährt er fort „Mi ritrovai per una selva oscura / Chè la diritta via era smarrita“. Leben schien ihm wie befangen im dunklen Wald mit enggedrängten Bäumen und dem Geschling des Dickichts, weglos und ohne Ausgang für den Irrenden, der von wech-

selnden Bestien der Leidenschaften angefallen wird. Dann aber erwacht die Besinnung, jetzt wird ihm der gewaltige beziehungsreiche Bau von Diesseits und Jenseits in den Visionen des Inferno, des Purgatorio und Paradiso schaubar. – Mit siebenunddreißig Jahren geht Goethe nach Italien. Um sich zu klären, sich urteilend bewußt zu werden verlangt die neue Phase des Geistigen auch nach einem Wechsel der äußeren Lebenshaltung. Der junge Goethe sprach in rauschhafter Begeisterung, wie dem Kunsthistoriker dünkt, unter dem Einfluß französischer mittelalterlicher Forschung von deutscher Gotik. November 1786 schrieb er in sein römisches Tagebuch wertend und urteilend: „Ich lebe nun hier mit einer Klarheit und Ruhe, von der ich lange kein Gefühl hatte. Wahrlich, es gibt hier nichts Kleines, wenn auch wohl hier und da etwas Scheltenswertes und Abgeschmacktes; doch auch ein solches hat teil an der allgemeinen Großheit genommen. Kehr ich nun in mich selbst zurück, wie man doch so gern tut bei jeder Gelegenheit, so entdecke ich ein Gefühl, das mich unendlich freut, ja, das ich sogar auszusprechen wage. Wer sich mit Ernst hier umsieht und Augen hat zu sehen, muß solid werden, er muß einen Begriff von Solidität fassen, der ihm nie so lebendig ward. Der Geist wird

zur Tüchtigkeit gestempelt, gelangt zu einem Ernst ohne Trockenheit, zu einem gesetzten Wesen mit Freude. Mir wenigstens ist es, als wenn ich die Dinge dieser Welt nie so richtig geschätzt hätte als hier. Ich freue mich der gesegneten Folgen auf mein ganzes Leben."
Dieser Abschnitt um das fünfunddreißigste Lebensjahr ist entscheidend. Jetzt beginnen die Urteile sich zu festigen. Statt des Schwankens und des Reichtums der Gesichte nun überall in den Handlungen geistige Stetigkeit, Einsicht und Erkenntnis der Beziehungen. Es entwickelt sich das Bewußtsein bestimmter und bestimmender Relationen. Wohl ist in dieser neuen Phase kaum etwas, das nicht schon vorher aufgenommen wäre. In den Dämonen läßt Dostojewski dies durch Stawrogin aussprechen: „Man sieht wieder einmal, daß die ganze zweite Hälfte des menschlichen Lebens meist nur aus den in der ersten Hälfte angenommenen Gewohnheiten besteht." Alle Keime geistiger Entfaltung scheinen in der ersten Phase weit bis in die Kinderjahre hinein zu liegen. Jetzt aber erst bekommen sie ihren bestimmten Platz und ihren bestimmten Wert innerhalb des individuellen geistigen Komplexes, sie wachsen sich auf eine Gesamtrelation hin aus. Die jeweilige geistige Struktur wird zum

festen Gefüge, mag auch ein ästhetisch überhelltes Bewußtsein stets etwas Jugendliches behalten.

Mit geruhiger Stetigkeit führt die zweite Phase bis zum Beginn der sechziger Jahre. Die Geschichte der Entfaltung des künstlerischen Genius läßt erkennen, daß die nun einmal eingeschlagene Richtung des Gestaltenden nicht mehr von äußeren Erschütterungen so beeinflußt wird wie in der ersten Phase. Gewiß wirken auch sie sich aus und können die Entwicklungslinie zur steigenden und fallenden Kurve biegen – Verlaines Leben ist dafür ein ergreifendes Beispiel –, doch wird selbst eine starke Belastung oft wenig merkbar getragen. Nur die Vorliebe des Biographen, dramatisch zu verknüpfen und zu begründen, verleitet zu überlauter Betonung äußerer Ereignisse. Das Leben Rembrandts ist reich an Katastrophen, doch nicht sie sind entscheidend. Auch er besitzt die Charaktereigenschaft Dantes: ben tetragono ai colpi di ventura – unerschütterlich als Künstler gegen Schicksalsschläge. Eine erste große künstlerische Wandlung läßt sich gegen 1640 feststellen – Rembrandt zählte damals vierunddreißig Jahre; der Tod der Gattin Saskia 1642, menschlich für ihn erschütternd, sein Bankerott 1656, der ihn zum Ärmsten der Armen in Amsterdam machte, vertiefen später wohl seine geistige Gesamthaltung,

doch ändern sie diese nicht. Dann tritt der körperlich Frühgealterte um sein sechzigstes Lebensjahr ohne besonderen äußerlichen Anlaß in eine letzte dritte Phase ein: er schafft seine Spätwerke.
Dem Kunsthistoriker ergibt sich diese Phasenlehre mit ihren Wandlungen Mitte der dreißiger und sechziger Lebensjahre empirisch aus einer Analyse der künstlerischen Entwicklungen. Sie läßt sich aber auch biologisch verankern. Freud formuliert in seiner „Einführung in die Psychoanalyse" den Satz: „Das Ich wird auf jeder Stufe seiner Entwicklung bestrebt sein, mit seiner derzeitigen Sexualorganisation in Einklang zu bleiben und sie sich einzuordnen." Auf seinem besonderen Gebiet erkennt Freud ebensolche Wandlungen Mitte der Dreißig und Mitte der Sechzig. An Stelle der Mannigfaltigkeit erotischer Wahl des Widerparts läßt sich die Festlegung auf einen bestimmten Typ beobachten. Ist dieser Typ gefunden, der lange vorausgeahnt wird, so beruhigt sich das unruhige erotische Suchen. Das kann sehr spät geschehen, wie Rubens erst mit dreiundfünfzig Jahren Helene Fourment fand, mit der er dann noch zehn schaffensreiche ruhigglückliche Jahre verlebte. Um die Sechzig jedoch macht sich ein Nachlassen im Suchen erotischer Beziehungen selbst bei Unverbrauchten be-

merkbar. Der Psychologe spricht von einem Zurückgehen der Triebimpulse. Das Ich beginnt sich in sich selbst zu runden, oft in einer ausschließlichen Einstellung auf geistige Inhalte. Der greise Michelangelo wendet sich aus irdischer Liebe Gott zu:

Non più per altro da me stesso togli
L'amor, gli affetti perigliosi e vani,
Che per fortuna avversa o casi strani
Ond' e tuo' eletti dal mondo disciogli:
Signor mio car, tu sol che vesti e spogli;
E col tuo sangue l'alme purghi e sani
Dall' infinite colpe e moti umani . . .

Befreiung von eitler Liebe und Leidenschaftlichkeit durch neue tiefe Geistigkeit, durch Versenken in das Vertrauen auf den himmlischen Herrn – das ist Michelangelos letzter, ihn ganz erfüllender geistiger Lebensinhalt.

Keinesfalls glaube ich durch einen Hinweis auf biologische Vorgänge die geistigen Wandlungen ausreichend zu erklären, immerhin ist die Parallelität bemerkenswert. Denn auch die erste Wandlung im künstlerischen Gestalten führt zu einer Festigung und einem Gerichtetsein geistiger Funktionen, die man als Reife zu bezeichnen pflegt. Die zweite Wandlung nennt man schlechthin das beginnende Greisenalter, etwas Seniles, Verbrauchtes scheint ihm anzuhaften. Diese Vorstellung ist gegenüber

geistig Nichterschöpften unrichtig. „Älter werden heißt selbst ein neues Geschäft antreten; alle Verhältnisse verändern sich und man muß entweder zu handeln ganz aufhören oder mit Willen und Bewußtsein das neue Rollenfach übernehmen", sagte Goethe. Alle monotheistischen Religionen stellen Gott als Greis dar, der nach kurzer Schöpferlust über den Dingen steht. Gewiß, auch in den Spätwerken großer Meister beobachtet man das Aufgeben eines Spannungszustandes, – aber noch etwas ganz Neues: gradezu eine Umformung einstiger Geistigkeit, die ehrfurchtgebietend und erschütternd ist. Die Schöpferkraft des Menschen neigt sich zur Ruhe, doch sie tut es mit einem letzten weiten Blick im Angesicht der Ewigkeit.

Nur wenige der ganz großen Meister auf dem Gebiet der Bildenden Kunst haben vom Schicksal begnadet diese letzte Phase erreicht. Geistig schöpferische Tätigkeit ist mehr als jeder andere Beruf ein Kampf, der ununterbrochen mit Einsatz aller Kräfte geführt wird. Nur der schöpferische Mensch im Gegensatz zu den zahlreichen Technikern des geistigen Lebens ahnt jene steten Erschütternisse und Verzweiflungen, jene Dunkelheiten, aus denen das Wetterleuchten der Idee hervorzuckt. Die Fackel des Prometheus brennt erst, nachdem

Übermenschliches gewagt ist, das Ende aller Wagnisse aber ist wie bei ihm allzuoft die Verdammnis durch die Götter. Viele brechen auf dem Wege zusammen und nur mühselig birgt ein Greisenalter zerstreute Trümmer. Weitaus die Mehrzahl künstlerisch schöpferischer Menschen, die alles erwarten ließen, ist frühzeitig gestorben und die leise Frage in Dantes Worten bleibt ohne Antwort. Raffaello scheidet mit siebenunddreißig Jahren, gerade eingetreten in die zweite Phase. Van Dyck wird nur zweiundvierzig Jahre alt, Ruisdael vierundfünfzig. Velasquez erreicht eben die Sechzig, Rubens stirbt mit dreiundsechzig Jahren. Dürer, von dem man eine Lösung seiner formalen Macht durch weite milde Geistigkeit geradezu wünscht, wird nur siebenundfünfzig Jahre, Grünewald erreicht nicht einmal dieses Alter. Die Verluste, die damit der geistigen Kultur des westeuropäischen Menschen entstanden sind, lassen sich gar nicht ausdenken. Würden nicht künstlerische Äußerungen von Rubens und Velasquez, beide hochstehende Repräsentanten der gesamten katholisch-höfischen Kultur ihrer Zeit, von allergrößtem Interesse gerade in ihrer letzten Phase sein? Gewissermaßen ein Resumé der Haltung des abgeklärten ästhetischen Weltmanns im 17. Jahrhundert? Würde man nicht von Spätwerken Grüne-

walds eine tiefste Wesensoffenbarung des deutschen spätmittelalterlichen Menschen zu erwarten haben? Sicher hätte ein Raffaello, der mit Gemälden seiner dreißiger Jahre die westeuropäische Kunstentwicklung über drei Jahrhunderte hin bestimmt hat, dieser Kunst ein anderes Gesicht gegeben. Immerhin, es bleiben noch genug, um mit ihren Werken auf die Frage nach der letzten Phase des künstlerischen Genies Antwort zu geben.

*

Die kunstgeschichtliche Forschung bedarf zum Ordnen ihres Materials des Vergleichs. Dieser Vergleich ist nüchtern, sachlich und äußerlich, er stellt fest aber er wertet nicht. Gefährlich wird der Vergleich sofort, wenn er kunstwissenschaftlicher Forschung nutzbar gemacht werden soll, denn hier wird die äußere Erscheinung als signum geistiger Inhalte genommen, die stets subjektivierte Eindrücke sind. „Es ist ein merkwürdiges Geheimnis um diese Wirkungen, die die Kunst auf empfindliche Organisationen ausübt, die so verworren sind, wenn man sie mit Worten beschreiben will, doch so voll Kraft und Bestimmtheit, wenn man sie auch nur sich vorstellt; ich glaube, daß wir immer etwas von eigenem Empfinden den Eindrücken beimischen, die von den uns ergreifenden Kunstwerken ausgehen“ – ein Satz aus dem Tagebuch Delacroixs, den die neuere Psychologie als selbstverständliches Axiom nimmt. Heterogene Dinge sind zum Beweis von vorgefaßten Ansichten allzuoft miteinander verglichen worden, wobei sogar die selbstverständliche Voraussetzung paralleler Gestaltungsabsichten in den verglichenen Kunstwerken außer acht gelassen wurde. „Das Vergleichen der Unkenner ist eigentlich nur eine Bequemlichkeit, die sich gern des Urteils überheben

möchte. Nur der ausgebildete Kenner soll vergleichen; denn ihm schwebt die Idee vor, er hat den Begriff erfaßt, was geleistet werden könne und solle" (Goethe). Vergleichen ist auch in unserer kunstwissenschaftlichen Untersuchung ein Verdeutlichen, aber gerade hier ist größte Vorsicht geboten, um weder im Besonderen und Allgemeinen Trugschlüsse zu machen noch jene theoretischen Gebäude und graphischen Periodizitäten zu konstruieren, mit denen die künstlerische Entfaltung logisch begreifbar gemacht, wenn nicht gar rabulistisch bewiesen werden soll. Erst aus einem sehr großen Material, das in anderer Richtung beobachtet schließlich im Sinn Schopenhauers zu sprechen begann, erst nachdem eine fast zufällige Erkenntnis immer erneut überprüft und im Ergebnis erprobt war, wählte ich die hier benutzten Vergleiche aus. Sie sind also nur Beispiele umfangreicher Untersuchungen, wahrlich gering an Zahl, doch wohl von genügender Wirkungskraft, die sich unbegrenzt hätten vermehren und variieren lassen. So darf ich hoffen, daß die gebotenen Grunderkenntnisse nicht rein subjektive oder gar falsche sind, sondern eine Grundlage für weitere Untersuchungen bilden können. Absichtlich habe ich da abgebrochen, wo das einfach Typische sich in ein

gebrochen Kompliziertes abzuwandeln beginnt, auch ließ ich mich nicht verleiten, eine Systematik zu geben. Ausbreitung und Ordnung dieser Vielfältigkeiten möchte ich in einem anderen Zusammenhang behandeln, hier ganz im eigensten Element des Kunstforschers bleiben: im Betrachten und im Erkennen durch Anschauung.

Vergleicht man ein Gemälde des vierzigjährigen Tiziano, die Ruhende Venus mit dem Hündchen in der Pittigalerie zu Florenz, mit einem ähnlichen Motiv aus seiner spätesten Zeit, der Danae im Prado zu Madrid, die der achtzigjährige Greis für Philipp II. malte, so macht sich der Unterschied nach technischer Faktur und kompositioneller Struktur der beiden Kunstwerke rasch geltend. Im Venusbild herrscht eine fast tektonische Klarheit im Bewerten des Einzelnen und im Bau des Gesamten. Durch die Klarheit der formalen Relationen verdeutlichen sich die einzelnen Bildteile, einzelne Autonomien werden aneinander gemessen. Gleich einer Marmorskulptur hebt sich der lichtbräunliche Frauenkörper von dem weißen Linnen ab, noch schärfer stehen beide gegen das tiefe Dunkel des Vorhangs. Der ist wie eine Rollwand teilweise zurückgeschoben, dahinter baut sich ein Gemach auf mit Beschließerin und Kind. Man

durchschaut die Absicht, in der gerade die Ecke mit rechten Winkeln, der quadrierte Bodenbelag gewählt sind, so daß selbst in einer Teilansicht dieser Raum sogleich klar bestimmt wird. Auch die übrigen Gegenstände werden deutlich gegeneinander isoliert und so gewertet: der Veilchenstrauß in der Hand, Haarlocken und Kopfputz, das gefleckte Hündchen, im Hintergrund dann der Blumentopf und die scharfkonturierten Wipfelzweige der Bäume. Von ebensolcher bezüglichen Bestimmtheit wie der gesamte Bildbau ist die Farbengebung. Die Lokalfarben, das heißt die den einzelnen Gegenständen zugehörigen Farben, bleiben in gegenseitiger Absonderung erhalten, wenn sie auch zu jener Tiziano eigenen warmen Gesamtwirkung zusammenklingen. – Das Danaebild im Prado wirkt dagegen fast grau und eintönig. Die Lokalfarben sind verschmolzen zu einem Gesamtton, statt einzelner Oberflächenfarben der Gegenstände wallt dumpfe Farbe über die Bildfläche hin. Zusammengeschmolzen erscheinen auch die Gegenstände im Raum. Der Frauenleib sinkt in die Kissen, der Kopf taucht in die Dämmerung des Himmelbettes ein. Selbst das Hündchen verschmilzt mit den Schatten des geknäulten Lakens. Die Alte, die mit geöffneter Schürze von dem goldenen Regen ihren Teil

erhaschen möchte, ist wie ein Geschöpf der brauenden Wolken und Lichtwirbel, aus denen die Götterkraft auf Danae niederströmt. Beide Figuren sind in kreisendem Kompositionswirbel, in Verschlungenheit. Eine Tür ist rechts im Grunde, kein fester Rahmen gegen das Offene wie auf dem ersten Bild, sondern mit bröckelnden Steinquadern ins Unbestimmte weichend.

Im Kampf des Georg mit dem Drachen begleitet der vierzigjährige Tintoretto Kampfgetümmel mit Fanfarenstößen von Stahlblau, Karmin, Dunkelblau und Grün. In späten Bildern hat sein Temperament noch Bewegungsmotive aufgesucht, aber sie springen nicht mehr auseinander. Sie rollen wie Wolkenmeer, sind der Bildfläche eingeschmolzen, man fragt nicht, woher sie kommen, wohin sie gehen. Doch auch die stillen Motive sucht jetzt der Greis. Der Landschaftsraum seiner Maria Aegyptiaca in der Scuola di San Rocco gleicht einer abendlichen andachtsstillen Kirchenhalle. Einsam in Gottesfrieden wendet die heilige Frau ihr Gesicht über das Buch weg traumhaften Sphären zu. Die Farbe ruft nicht mehr; sie ist versunken im Olivgrün, durch das ein unwirkliches Licht silberne Fäden webt.

Dieser Gegensatz beider Phasen im Optischen wird noch deutlicher im Vergleich von Kopf mit Kopf,

Körper mit Körper. Greco malte das Porträt des Luigi Gonzaga mit etwa achtunddreißig Jahren. Der feste Bau dieses Kopfes fügt sich aus der sicheren Gegensätzlichkeit seiner Teile: Stirnwölbung und Nasenrücken im Gegensatz zu den gemeißelten Augenhöhlen, Modellierung der Wange in zwei Flächen, ein straffer Mundschnitt über gerundetem Kinn, begleitet von der kurzen Horizontale des Grübchens. Bestimmt wird dieser Kopf durch den weißen Halskragen vom Gewand abgesetzt. Als Greco etwa sechsundfünfzigjährig den Hieronymus in der National Gallery zu London malte, interpretierte er die Formen völlig anders. Es ist, als ob nun der feste Bau des Gesichts in Schmelze und Fluß gekommen sei, die Einheit in seinem Bau wird nicht mehr relativ gefunden, sondern von vornherein als eine in ihren Teilen engverwobene Masse gesehen, und diese Masse trieft gleichsam als Bart in den Torso ab. Sticht dort eine weisende Hand heraus, so fließen jetzt beide Hände gegen die Fläche des Buchs wie sickernde Wasseradern in einen Teich.

Man kann Jahrhunderte wechseln, die Phasengegensätze wiederholen sich. Die Zigeunerin der Berliner Nationalgalerie malte Renoir mit siebenundzwanzig Jahren–sie trägt schon alle Zeichen der

zweiten Epoche (wie denn Rasse und körperliche Konstitution die Wandlungen beschleunigen oder verlangsamen können). Man verfolge diese selbstwillige Präzision des dunklen Haares auf der Helligkeit von Brust und Hemd, eine Verdeutlichung durch Gegensätzlichkeit, die bis in das Muster des gestreiften Rocks fortgeführt ist. Dann das Sitzen des Mädchens im Bildraum: wiederum eine auf isolierende Wertung ausgehende Relation. Hierbei ist isolierende Relation nicht als contradictio in adjecto aufzufassen, sondern entspricht dem soziologischen Begriff der Autonomie von Teilen im Verband. Auch der Charakter der deutschen Einzelstaaten markiert sich erst deutlich im Verband des Einheitsstaates und wird sich zunächst um so stärker auswirken, je mehr Relationen dieser Einheitsstaat erzwingt. Der Vergleich darf nicht gepreßt werden, denn künstlerische Organisation bleibt konstant im geschaffenen Kunstwerk, Verwaltungstechnik dagegen schleift dauernd selbst Widerstrebendes ab. – Das verwundete Mädchen ist 1909 geschaffen, als Renoir sich dem siebzigsten Lebensjahr näherte. Ihre Bewegung verläuft kurvenrollend, ohne springende Akzente. Der Hintergrund baut keine feste Räumlichkeit mehr, er ist von unbestimmt weicher Tiefe, in die ein Mädchen-

leib wie in Pfühle eingesunken ist. Wieder erreicht die Farbe jene Verschmolzenheit, von der Oberfläche der Gegenstände hinweg sich in die ganze Bildfläche verwebend. Und schon hier läßt sich beobachten, daß das Gesicht der Zigeunerin, obgleich sie als Modell in langer Sitzung vor sich hinträumt, doch in der Darstellung etwas Festgespanntes bekommen hat, der Blick der Verwundeten aber, die den schmerzenden Riß am Bein sucht, ins Allgemeine verdämmert. Die Blätter des Hintergrunds sind beidemal in der Technik des Impressionisten gegeben, formlos im Licht bewegt. Diese Farbenbewegung setzt dort deutlich und keck gegeneinander ab, hier ist sie ein Rinnen, bewegungsmatt, ohne Dynamik und Spannung.
Die Phasengegensätze im Technischen werden besonders klar an zwei Zeichnungen Michelangelos, von denen die erste eine Studie zur Schlacht bei Cascina ist, also 1504 entstand, die andere eine Studie zur Pietà Rondanini darstellt und von dem Achtzigjährigen geschaffen wurde. Der Dreißigjährige baut den Körper in Muskelbündeln auf; nicht allein der bewegte Akt, auch die Federstriche sind ganz Dynamik, heranreißend, abstoßend, anlaufend und springend. Wo sie geschart auftreten, bleibt doch ein jeder eigenwilliges Wesen, immer

bereit, eigene Kraft mit der seiner Genossen zu messen. Werden einzelne Partien verbessert, so zerreißt der neue Strich kämpferisch gesonnen den alten, nimmt aus doppelter und dreifacher Führung Kraft, Willen, ausschließende Eigenberechtigung. Alle Spannung sinkt im sinkenden Körper Christi. Das sind nicht mehr aktive Striche, sondern schmelzende Kreideteilchen, die über die Papierfläche wie Tropfen an der Fensterscheibe rinnen. Ob sie zart vereinzelt oder in Ballungen auftreten, ihre Kräfte sind einander gleich. Dunkle Drucker des Kohlestifts verströmen gleich wieder ins Allgemeine. Haltlos erscheinen diese Striche gegenüber der Dynamik der jugendlichen Linie, matt und lasch. Diese Koordination ineinander verwirrter Striche, dieses Gewebe faßt Körper und Gruppe nicht mehr als Bau von Einzelheiten, es hüllt wie mit Zauberschleiern halb unsichtbar die Teile zusammen. Eine späte Rötelzeichnung Giovanni Lorenzo Berninis ist ebenso strichverwoben schleierhaft, ist wie in leichtem Luftzug hingetriebener Rauch. Der Unterschied beider Spätzeichnungen, der Pietà Michelangelos und des Grabmals Berninis, liegt in der Gesamtbewegung, er ist stilistischzeitlich, nicht mehr individuell bedingt. Dort ein Absinken, hier ein Abgetriebenwerden, dort ein

Sichentspannen, hier ein Sichhingeben: Frühbarock und Hochbarock. Beidemal aber der völlige Verzicht auf eigenwillige in ihren Komponenten gegensätzliche Dynamik.
Die am Kreuzstamm klagend stehende Madonna in Augsburg, ein fast unbekanntes Meisterwerk deutscher Skulptur, arbeitete 1605 Reichel als Fünfunddreißigjähriger; die kniende Magdalena in Regensburg entstand, als er die Sechzig überschritten hatte. Wieder formen sich in der grandiosen Skulptur der zweiten Phase beziehungsreiche Gegensätze, Relationen. Wie Stichflammen schießen die Unterarme aus dem starrstehenden Körper heraus, in seiner Gewandung prallen die Gegensätze von Kleid und Mantelumwurf gegeneinander und im Mantel wieder kontrastieren querdrapierte und hängende Faltenmassen, in denen vielfältige Motive miteinander kämpfen. Innerhalb dieser kontrastierenden und oppositionellen Bildungen finden sich höchst präzise Sonderungen und Abteilungen; der Gürtel, die fest und bestimmt geformten Brüste. Gleicher Formwille unterscheidet Standbein vom Spielbein, legt die einzelnen Finger deutlich auseinander, auch hier noch Beziehung, Gruppen und Wechsel schaffend. – In der Magdalena dagegen werden die verschmelzenden Formzusammenhänge gesucht. Es

gibt keine Relationen mehr zwischen Mantel und Rock, nicht einmal die Stofflichkeit des Haares scheidet sich wesentlich von der des Gewandes und die Finger einer Hand, gekrümmt doch immer noch voneinander gesondert, ballen sich in ihrer optischen Erscheinung. Erz scheint hier zu strömen, es strömt ohne bestimmte Richtung, ohne zielfassende Dynamik, so daß alle Bewegung schließlich nur kreisender Wirbel über unabmeßlichen Tiefen ist.

Sehr viel schwieriger ist dieser Phasengegensatz in der Baukunst nachzuweisen, denn ihr Verstehen setzt zunächst ein räumliches Vorstellungsvermögen voraus, das die Kraft der heutigen Durchschnittsbegabung weit übersteigt und sich besonders im philosophischen Denken nur ganz vereinzelt findet. Erst sehr starkem Vorstellungsvermögen erschließt sich nach und nach das, was ich die künstlerischen Inhalte der Raumvorstellung nennen möchte. Zwar ließen sich diese Gegensätze auch an der plastischen Form des Bauwerks nachweisen, auf die der künstlerisch Interessierte allenfalls noch achten gelernt hat, doch wäre damit nicht in das Wesentliche der Baukunst eingedrungen. Die große Schwierigkeit für den Laien besteht darin, daß die Baukunst ein Selbstdargestelltes ist, Skulptur und Malerei dagegen ein gesichertes Verhältnis

zur Realität unserer Umwelt haben. Der Wirklichkeitsbegriff in der Baukunst ist ein anderer. So begnüge ich mich für diesen Teil mit Andeutungen und sehe von der besonderen Interpretation räumlicher Inhalte ab.

Ziel entwickelter produktiver Vorstellungen des Architekten wird stets die räumliche Komposition sein. Wie ordnete der fast fünfzigjährige Michelangelo die Räume der Bibliotheca Laurenziana in Florenz zueinander? Die Antwort lautet: im Gegensatz von stehendem und liegendem Raumquader, in Sonderung und Widerspruch der Wanddekoration beider Räume, so daß im Kompositionszusammenhang jeder Raum sogleich ein Eigenleben entwickelt. Erst der Achtzigjährige gibt das Modell jener Treppe, deren weicher Kaskadenfall von geschwungenen, gar nicht dynamisch gespannten Stufen den Raumgehalt des hochgelegenen Bibliotheksaals in den Vorraum hinabschmelzen läßt. Das war etwas ganz anderes, als er dreißig Jahre früher beabsichtigt hatte. „Was die Treppe der Bibliothek anbelangt," schreibt er aus Rom an Vasari, „von der mir soviel geredet worden ist, so ließe ich mich nicht so lange um einen Vorschlag bitten, wenn ich mich erinnern könnte, wie ich sie einst geplant hatte. Das glaubt mir! Wie ein Traum geht mir

so etwas von einer Treppe durch den Sinn, aber ich glaube nicht, daß sie gerade das ist, was ich damals ersann.“ Wie ein Traum – man sieht die Verschmelzung des Vorstellungsbildes, das Schweben der Gestalt im Unbestimmten. Die Verschmolzenheit räumlicher Komponenten erreicht der greise Michelangelo im Bau von San Pietro. Schwingende Verbundenheit der einzelnen Raumabschnitte tritt an die Stelle, wo einst der Kampf der Gegensätze herrschte. Alle Teile sind von einer und derselben Art, auch ihre Dekoration im Gegensatz zur Laurenziana ist die gleiche. Goethe hatte diesen schwebenden Zustand des Raums empfunden, als er im Geiste die Orphische Stadt schaute: „Die Töne verhallen, aber die Harmonie bleibt. Die Bürger einer solchen Stadt wandeln und weben zwischen ewigen Melodien, der Geist kann nicht sinken, die Tätigkeit nicht einschlafen ... und die Bürger am gemeinsten Tage fühlen sich in einem ideellen Zustand: ohne Reflexion, ohne nach dem Ursprung zu fragen, werden sie des höchsten sittlichen und religiösen Genusses teilhaftig. Man gewöhne sich in Sankt Peter auf und ab zu gehen und man wird ein Analogon desjenigen empfinden, was wir auszusprechen gewagt.“ Wandeln und Weben – ideeller Zustand – Teilhaftigwerden ohne Reflexion: es sind

Umschreibungen für das Zurücktreten der Triebimpulse in ihrer Differenzierung, für das Entgleiten unendlich vieler Funktionen in einen Zustand der Funktionslosigkeit, wo völlig in sich ausbalanzierte Kräfte als Harmonie empfunden werden, wo die Verschmolzenheit an die Stelle der Relationen getreten ist.

*

Beide Begriffe, Relation und Verschmolzenheit, die zunächst das unterschiedliche optische Verhalten zweier Lebensphasen zur Umwelt bestimmen, könnten in den Verdacht geraten, nichts anderes vorzustellen, als die schon ein wenig abgenutzten optischen Grundbegriffe Wölfflins, zumal in der neueren kunstgeschichtlichen Methodik Versuche gemacht wurden, die Gesinnung zwar zu bewahren, die Worte aber zu ändern. Wäre dem so, dann müßten sich die antithetisch gefaßten Grundbegriffe Wölfflins ebenso auf das einzelne Künstlerphänomen anwenden lassen wie auf den zeitlichen Ablauf der Kunstgeschichte; andrerseits müßten die Begriffe Relation und Verschmolzenheit auf den historischen Wandel der Stile ebenso übertragbar sein wie auf die Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit. Wölfflin selbst hat sich gegen solche Übertragung gewehrt und seine Absicht dahin ausgesprochen, „etwas zur Darstellung zu bringen, das unter dem Individuellen liegt". Nicht also eine Darstellung individueller künstlerischer Entwicklung war beabsichtigt, auch nicht etwa die Analyse der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, nur das Schema, die Seh- und Gestaltungsmöglichkeiten sollten gezeigt werden, innerhalb deren die Kunst da und dort sich gehalten hat. „Alles ist Übergang und wer

die Geschichte als ein unendliches Fließen betrachtet, dem ist schwer zu entgegnen. Für uns ist es eine Forderung intellektueller Selbsterhaltung, die Unbegrenztheit des Geschehens nach ein paar Zielpunkten zu ordnen." So erscheinen die antithetischen Grundbegriffe linear–malerisch, Fläche–Tiefe, geschlossene Form – offene Form, Vielheit – Einheit, Klarheit – Unklarheit als Kontrastverdeutlichung der Erkenntnisse seiner „Klassischen Kunst". Erst Nachfolger Wölfflins haben, nicht ohne seine Anregung, diese Stilbegriffe auf das einzelne Künstlerphänomen angewandt.

Ohne in eine Untersuchung der nicht ganz widerspruchsfreien, zudem aus kunsthistorischer Teilbeobachtung gewonnenen fünf Begriffspaare einzutreten, läßt sich zur Probe ganz schlicht fragen: ist das Bild des vierzigjährigen Tiziano linear und flächig, das des achtzigjährigen dagegen malerisch und raumtief? Mir will scheinen, daß mit derartigen Bestimmungen beide Bilder vielleicht oberflächlich etikettiert, nicht aber eigentlich ausgewertet werden können. Mit Bildern der gleichzeitigen Florentiner Schule verglichen erscheint selbst ein früher Tiziano eminent malerisch; mit auffallender Bedachtsamkeit ist eine Raumtiefe hergestellt, während beim späten Tiziano die Energie und Wirksamkeit der

Raumtiefe an sich nicht zunimmt, sondern weit eher Gleichgültigkeit gegen den Raum diesen ins Unbestimmte verdämmern läßt. Gleich wichtig bleibt das Lineament des Danaekörpers, es wird sogar gegenüber dem schlichten Lineament der Venus noch kompliziert. Allenfalls ließe sich von quantitativen Unterschieden sprechen, aber damit ist die Antithetik Wölfflinscher Begriffspaare erschüttert; zudem fallen sie ganz subjektivem Empfinden anheim. In der historischen Kunstentwicklung lassen sich diese Antithesen in Wölfflinscher Prägung sicher nachweisen, wobei zunächst ganz gleichgültig ist, ob sie einige Stile charakterisieren oder ob sie periodisch abwechseln. Im Leben des einzelnen Künstlers findet diese Jahrhundert-Antithese keine Zeit zur Stabilisierung. Botticelli bleibt im Sinn Wölfflins linear und flächig bis zu seinem Tod mit vierundsechzig Jahren, doch in seinem Liniengefüge lassen sich Relation und Verschmolzenheit erkennen. Federico Barocci ist stets der Darsteller „malerischer Tiefe“ gewesen, aber sein Bild der Kreuzabnahme im Peruginer Dom, von dem Vierunddreißigjährigen 1569 gemalt, ist ein vorzüglicher Beleg für unseren Begriff der Relation, während seine Darstellung des Gekreuzigten im Genueser Dom Ausgang der neunziger Jahre des

Jahrhunderts ganz Verschmolzenheit ist. Dem angesehenen Kenner der späteren italienischen Malerei Hermann Voß liegen die Probleme fern, die uns beschäftigen, doch brauche ich nur einige Worte seiner Bildbeschreibungen anzuführen, um den Phasengegensatz zu verdeutlichen. Bei der Kreuzabnahme findet er „ein Maximum von Bewegung und Ausdruck ... eine zuckende, unruhige Bewegung, die das Ganze durchwogt ... einen steten Wechsel der äußerst differenzierten Farbtöne"; die Gestalt des Gekreuzigten erscheint ihm unendlich beseelt, „graue und bräunliche Töne von unbestimmter Nuanzierung wiegen vor". Die Phasengegensätze sind also längst beobachtet, sie werden von mir nur bewußt formuliert.

Andrerseits scheint es ganz undenkbar, mit den Begriffen Relation und Verschmolzenheit etwa die Gegensätze zwischen Hochgotik und Spätgotik, Renaissance und Barock zu charakterisieren, wie es die Begriffe Wölfflins vermögen. Denn die Gegensätzlichkeit meiner Begriffe ist an die individuelle Erscheinung gebunden, sie sind daher mit ihren Trägern jeder Epoche immanent. So wurden sie in der Hochrenaissance, im Barock und in der Gegenwart beobachtet; sie werden sich in der Renaissance finden und würden sich auch in den früheren

Kunstepochen nachweisen lassen, hätte ich mir nicht selbst zur Bedingung gemacht, nur festdatierbare Kunstwerke auszuwählen, um nicht den sicheren historischen Grund im Schwung der Spekulation zu verlassen. Nun werden zwar biologische Vorgänge immer wieder auf historische übertragen, nicht allein in Anfängerarbeiten. Der simple Vergleich historischer Entwicklung mit dem menschlichen Leben ist alt, darum aber nicht richtiger geworden. Der Erbauer der Louvrekolonnade Claude Perrault fragte 1693 in seiner Parallèle des Anciens et des Modernes: „N'est-il pas vray que la durée du monde est ordinairement regardée comme celle de la vie d'un homme, qu'elle a eu son enfance, sa jeunesse & son âge parfait, & qu'elle est presentement dans sa vieillesse ? Figurons-nous de même que la Nature humaine n'est qu'un seul homme, il est certain que cet homme auroit été enfant dans l'enfance du monde, adolescent dans son adolescence, homme parfait dans la force de son âge, & que presentement le monde & lui seroient dans leur vieillesse" – mit welchem verblüffenden aber grundfalschen Schluß die historische Anschauung zur Morallehre wurde, aus der dann Rousseau seine Folgerungen zog. Trotz allem bleibt sie eben doch eine Figuration, ohne Wert für die Wissenschaft. Denn nur das

Lebendige in unzählbarer Existenz wird, altert und vergeht. Das Leben aber in seiner Gesamtheit bleibt für menschliche Zeitvorstellung konstant. Ebensowenig altert die Kunst als Äußerung des Lebens, sie wandelt sich rastlos einzig mit den kulturellen Umständen. Nur die künstlerische Tätigkeit als individuelle Lebensform altert, ihr auch allein sind unsere Begriffe Relation und Verschmolzenheit verbunden. Läßt sich auf ihre Dosierungen hin auch eine jede Epoche künstlerischer Leistung untersuchen, so lassen sie selbst sich stilkritisch nicht verwenden.

Eher scheint eine Korrespondenz zwischen den paarigen Begriffen Wölfflins Vielheit – Einheit, wie sie sich etwa in einem Fresco Pinturicchios mit zahlreichen Einzelmotiven und in einem Fresco der maniera grande des Raffaello gegenübertreten, und meinen Begriffen Relation – Verschmolzenheit zu bestehen. Doch wieder sind die Wölfflinschen als antithetische Stilbezeichnungen gefaßt. Würden sie sich mit meinen individuell gebundenen Begriffen decken, so ergäbe sich innerhalb eines jeden Stils die krause Folgerung von Vielheit und Einheit innerhalb der Vielheit, weiter dann von Vielheit und Einheit innerhalb der Einheit. Wölfflin scheint in diesem Kapitel seiner Darlegungen selbst schwan-

kend geworden zu sein, da ihm die psychologische Annäherung seiner Begriffe nicht entging. Formal stilkritisch festgelegt wurde er Gefangener seines eigenen Systembaus.

Hier liegt der tiefe Gegensatz und die Eigenheit meiner Anschauung wird deutlich. Die Begriffspaare Wölfflins sind formale Klassifikationen innerhalb der Entwicklungsgeschichte der Kunst. Die Begriffe Relation und Verschmolzenheit sind im psychologischen Grund verankerbar und entsprechen den psychologischen Gegensätzen: Dynamik und Introversion oder äußere Interessenbeziehung und Zurückbiegung in Sich. Die Begriffspaare suchen einen Stilwandel logisch zu fassen, unsere Begriffe bezeichnen eine individuelle Wandlung physiopsychologischer Art innerhalb der Lebensform des ästhetischen Menschen.

Man hat den Versuch gemacht, die kunstgeschichtlichen Grundbegriffe Wölfflins auf andere Wissenschaftszweige wie die Literaturgeschichte zu übertragen. Hiergegen läßt sich ein Einwand prinzipieller Art machen: die Anschauungsformen des Dichters sind den Anschauungsformen des bildenden Künstlers nicht äquivalent. Denn Dichtkunst und Bildende Kunst entspringen verschiedenen Lagen der geistigen Bewußtseinsinhalte, selbst der Begriff

„Anschauung" deckt nicht gleiche Inhalte. Ich versuchte diese Gegensätze in einem Aufsatz über Dante und die Bildende Kunst nachzuweisen (Kunstchronik 1921). Auch die Verwendung eines kunsthistorischen Begriffs wie „malerisch" bleibt für die Dichtkunst nur eine Metapher, kaum erklärender, als wenn man die Baukunst mit Schopenhauer eine erstarrte Musik oder mit Goethe eine verstummte Tonkunst nennt. Die Wissenschaftszweige sollten auf Sauberkeit und Autonomie ihrer Begriffe halten, ein Verwischen der Unterschiede erscheint mir wenig förderlich.

Ganz anders aber wird die Antwort lauten, wenn man fragt, ob dieser kunstwissenschaftlich beobachtete Phasenwandel nicht auch in anderen künstlerischen (ja, ganz allgemein gefaßt: menschlichen) Leistungen nachweisbar ist. Denn jetzt handelt es sich nicht mehr um autonome Formen, die von der Wissenschaft autonome Begriffe fordern, sondern um das Wesen. Mit der Divina Commedia war Dante vom achtunddreißigsten bis zum sechsundfünfzigsten Lebensjahr beschäftigt, in ihr läßt sich deutlich solcher Wandel spüren. Die fast mathematisch berechenbaren, ganz willensbestimmten Relationen im Bau seiner Hölle weichen und verschwimmen mehr und mehr; schließlich strömen Bilder ohne

gegenständliche Deutlichkeit, doch von größter Umfänglichkeit. Er beginnt mit Mischung aller Farben. Dort liegt eine Wiese aus Gold, Silber, Smaragd, buntem Edelgestein. Ein Fluß schlängelt sich durch Blütengestade, in quirlendem Spiel steigen aus seinen Wellen Rubinfunken in die Blütenkelche, sinken aus ihnen wieder in den Fluß zurück. Farbige Lichtnebel brechen aus der Unendlichkeit des Raumes herein, zuerst im neunundzwanzigsten Gesang des Purgatorio, sich steigernd zu dem Augenblick, wo selig Beatrice dem großen Liebenden erscheint. Bis dann zum Schluß im dreißigsten Gesang des Paradiso jene kosmische Totalität und Verschmolzenheit gefunden wird, erkennbar kaum, doch ahnend geglaubt.

Fassi di raggio tutta sua parvenza.

„Aus Strahlen webt ein ganzes weites Bild sich." Hier steht der Ozean atmosphärischer Beleuchtung, den damals noch keines Malers Auge sah, glüht die Vision farbenstrahlender Unendlichkeit.

Dem Literarhistoriker ist der Stil des alten Goethe deutlich unterscheidbare Form geworden. Schon Fr. Köppen in Landshut spürte in den 1809 erschienenen Wahlverwandtschaften die Hand des alten Sehriftstellers, der klassische Philologe Passow fand allgemeiner urteilend in ihnen einen Schatz

von Verstand, Liebe und klassischer Vollendung. Kellers Martin Salander ist Altersstil gegenüber dem Grünen Heinrich. Um schließlich ein Werk des jüngsten Alten zu nennen: Im „Prometheus der Dulder“ gibt der achtzigjährige Carl Spitteler statt des Aufruhrs, der seinen vierzig Jahre früheren „Prometheus und Epimetheus“ durchpulst, das Einkehren und Zurückbiegen in sich selbst:

Friede mit allem, was lebendigen Atem ächzt,
Friede mit jedem, der nach einem Helfer lechzt.
Ob gut, ob böse, gleichviel! Ich erles euch nicht.
Habt sämtlich doch dasselbe Marterangesicht.

★

Gegen die ausschließlich formale Kunstgeschichte ist man mißtrauisch geworden, ohne ihre große erziehliche Leistung zu verkennen. „Die Kunst besteht nicht nur in der Lösung und Entwicklung formaler Aufgaben und Probleme: sie ist zugleich und in erster Linie Ausdruck der die Menschheit beherrschenden Ideen, ihre Geschichte nicht minder als die der Religion, Philosophie oder Dichtung ein Teil der allgemeinen Geistesgeschichte . . . . . In dieser Verbindung mit der Geistesgeschichte kann aber zweifellos die Betrachtung der Kunst vertieft werden und über bloßes angelerntes Wissen hinaus jenes Vermögen des Sicheinfühlens in ein altes Kunstwerk vermitteln, welches wohl als der größte Gewinn jeder kunstgeschichtlichen Belehrung angesehen werden kann“ (Dvořák). Wie eine formale Stilgeschichte ihre Ergänzung im allgemeinen menschlichen Ideenwandel findet, diese Ideen ihrerseits aus der Kunstentwicklung heraus deutbar werden, so hat auch jede Untersuchung des individuellen Formwandels sich im Wandel des individuellen Geistes zu begründen. Die Formen aber wiederum helfen uns die besonderen und allgemeinen Gesetze des Geistes erkennen. Zweifellos hat von allen Geisteswissenschaften die Kunstgeschichte in den letzten Jahrzehnten die reichste methodische

Entfaltung erlebt. Kunstgeschichte ist für uns Geschichte des schöpferischen Geistes, Kunstwissenschaft ist Wissen um diesen schöpferischen Geist. Beiden ist auch die Aufgabe gestellt, neben neuen Wegen zur Beurteilung und zum Verständnis künstlerischer Werke Möglichkeiten für die allgemeine Erkenntnis des ästhetischen Menschen aufzudecken. Nicht das Optische allein ist wichtig, wichtiger wird der Inhalt, in unserem Fall der schöpferische Geist später Form.

Dieser Geist ist bedingt durch die jeweilige psychische Allgemeinhaltung, die seelische Disposition des bildenden Künstlers. Nicht ob ein Künstlertemperament heiter oder schwermütig, bedächtig oder nervös lebhaft sei, ist vornehmlich bedeutsam für die Frage nach der typischen Wandlung. Es handelt sich zunächst nur darum, wie weit die Fähigkeit zur Wandlung vorhanden ist. Starrheit und Beweglichkeit stehen auch im Geistigen sich gegenüber. Zwei polare Typen innerhalb der unerschöpflichen Fülle geistiger Charaktere lassen sich aufstellen – theoretische Typen, mit extremen Persönlichkeiten der Künstlergeschichte zu bezeichnen, zwischen denen sich die große Mannigfaltigkeit einordnet. Einmal der Typ, der von vornherein gerichtet stetig den gleichen Weg nach einmal eingeschlagenen Zielen

zu verfolgen scheint, der eigentliche Charakter, der da ist, der nur an Energie und Umfang zunimmt. Denn eine Minderung der geistigen Stärke oder nur ihr Gleichbleiben scheidet ihn aus der Reihe der großen Meister aus. Sicher ist hier die soziale Haltung des Künstlers nicht ohne Einfluß, weil ihr Gleichmaß am besten die frühbestimmte Richtung eines Charakters sicherstellt. Zu dieser Gruppe gehört der Vlame Rubens. Sein sehr gepflegter, gesellschaftlich verwöhnter und fast ein wenig übersättigter Ausdruck im Münchener Bild mit seiner ersten Frau Isabella Brant von 1610 – Rubens zählte damals dreiunddreißig Jahre – gleicht auffallend dem Ausdruck des späten Selbstbildnisses in Wien von 1635. Übereinstimmung auch im Blick der klugen reifen Augen, in der Art, wie die lasche Hand am Griff des Kavalierdegens liegt. Man glaubt dem Blasierten kaum, daß er jubelndüppige Frauenleiber, rauschende Bewegungsstürme liebte. Die Stilisierung seiner geistigen Haltung läßt auf den bewußt gerichteten Willen schließen. Und höchst bemerkenswert erscheint es, daß wir dem gleichen Typ in Dürer begegnen, der als situierter Nürnberger Bürger sein Leben beschloß. Das gezeichnete Jugendbildnis in Erlangen, das Madrider Selbstporträt des jungen Elegant von 1498 – Dürer ist 1471 geboren – sein

Bildnis auf dem Rosenkranzfest, das 1506 in Venedig entstand, schließlich jene ihm selbst angeglichene geistige Auffassung seines Apostel Paulus in München, den er mit fünfundfünfzig Jahren kurz vor seinem Tode malte und seiner Vaterstadt zum Gedächtnis verehrte: sie alle zeigen die gleiche geistige Haltung. Jenes grüblerische aber scharfe Achtgeben, das den Deutschen zum unbestechlichen und unverwirrbaren Beobachter seiner Umwelt macht. Man zögert es einzugestehen: etwas Flackerndes ist noch im Jugendbildnis, alle anderen Köpfe sprechen von einem bewußt disziplinierten Zurückdrängen seelischer Erregbarkeit. Nur kurze Zeit gab sich Dürer der reißenden Dynamik seines Ichs hin, in den Holzschnittblättern der Apokalypse 1496 bis 1498. Trotz aller Bewunderung des großen künstlerisch zielgerichteten Willens steht uns geistig Zerrissenen dieser Dürer näher als der Meister der Passionsblätter von 1513, der Lucretia von 1518 oder gar der theoretischen Schriften. „Als untergeordneter Akt mag die theoretische Einstellung im ästhetischen Menschen vorkommen", meint Spranger.

Am anderen Flügel der großen Reihe stehen jene, die seelisch in dauerndem Wandel begriffen sind, die trasmutabili per tutte guise, die geistiges Mittel-

maß der Beurteiler selbst der Charakterlosigkeit zeihen mag. Auch hier scheint – Zufall oder göttliche Vorsehung? – die Stellung innerhalb der menschlichen Gesellschaft von Einfluß zu sein. Denn innerhalb dieser, im bitteren Gegensatz zu ihr, begeben sich jene tragischen Geschehnisse, die mürbe machen, zerbröckeln. Sie sind einzig Anstoß, nie Grund! Denn nicht durch sie wandelt sich das Genie. Nur wenn die Kraft da ist zur inneren Wandlung, zum geistigen Neubau über Trümmern, dann erst ersteht jenes Großartige und Überwältigende, das in der dritten Phase wie eine Neugeburt künstlerischen Geistes wirkt. Äußere Einwirkungen sind nicht einmal unbedingt nötig, um jene letzte Wandlung herbeizuführen. Alle Tragik des Menschen liegt beschlossen im tiefsten Grunde seines Herzens. Die tragischste Figur der neueren Kunstgeschichte, Michelangelo, ist nicht durch die Dinge seiner Umwelt, sondern durch sich selbst bedingt. Ist sein Verhältnis zu Vittoria Colonna Anstoß zu einer letzten Wandlung? nicht eher ein Ergebnis der Wandlung des Sechzigjährigen, dessen äußeres Leben um diese Zeit keine Einbrüche erfährt? Am Tatsächlichen allein quält sich die Kreatur, der Mensch leidet an den Ideen. „Dov' è il più sentimento li è il più martirio“ bekennt Lionardo da Vinci. Auch hier

verrät einiges die Darstellung des eigenen Bildes. Die Züge des fünfzigjährigen Lionardo im Selbstbildnis der Uffizi – eine matte Kopie, doch deutlich genug – wandeln sich zu einem Greisenhaupt, wie es fast gleichzeitig Michelangelo in den Malereien der Cappella Sistina für Gottvater schuf. Das sichere Selbstbewußtsein in seiner vielfach beobachtenden Einstellung auf die Umwelt dort ist hier zum Allbewußtsein geworden, die zeitliche Bedingtheit dort zur Zeitlosigkeit, wie sie über fernen firnbedeckten Gebirgszügen ruht. – Fast frech ist die Kühnheit des dreißigjährigen Rembrandt im Haager Selbstbildnis. Der Kopf ist wie Panthergriff herumgeworfen, die Feder wippt, der Mund spitzt sich zu mokantem Pfiff. Erschütternd gebärt sich aus dem Dunkel des Grundes heraus die Vision in den Uffizi, mit der ein Sechzigjähriger das Verhältnis des Dämonischen, des Gottgezeichneten zu einer eigenen inneren Welt bestimmte. Fernstehend und herausgenommen aus unserem täglichen Gebaren, begleitet von den geheimnisvollen Schatten des Schicksals, frei und nur noch er selbst. „Se io sono solo, sono tutto io stesso."

Und es erhebt sich nun die Frage, ob jene Charakteristik der zweiten Phase als derjenigen der Relation und der dritten Phase als derjenigen der Verschmol-

zenheit auch für die tiefsten Triebkräfte des künstlerischen Schaffens, für seine Geistigkeit, die Formel eines schließlich doch Unerforschlichen sein kann, ob Seelisches, das im Kunstwerk Darstellung wird, derselben Gesetzlichkeit wie die Formen untertan ist, ob beide im Kunstwerk eine letzte unlösliche Einheit bilden und innerhalb eines und desselben künstlerischen Phänomens nur logisch unterschieden werden dürfen. „Form ist nichts anderes als der Widerschein der ganzen schauenden Seele an einem konkreten Objekt“, sagt Spranger und prästabilisiert damit auch in unserem Sinn die vollkommene Einheit von Form und Inhalt, die eine rein formale Kunstgeschichte logisch trennte, ohne für ihr eingeschränktes Forschungsgebiet wirklich völlig frei werden zu können. Ungemein schwierig wird hier die Untersuchung, Subjektivismen scheinen alle Pforten geöffnet. Sprangers Formulierung des Problems läßt eher verzagen: „Da es zum Wesen der Kunst gehört, sinnlich-konkret zu sein, so kann das Geheimnis der Form wohl am singulären Kunstwerk erscheinen, es kann aber nicht in Worte gefaßt und vorausberechnet werden.“ Trotzdem muß der Versuch gemacht werden. Er findet seine Berechtigung in der Fülle künstlerischer, sich selbst gegenseitig erhellender und deutender Er-

lebnisse. Vielleicht ist hier sogar der Kunsthistoriker ein besserer Interpret als der Künstler und Philosoph, jener bleibt im Individuellen befangen, dieser ist dem lebendigen Kunstwerk gegenüber den Gefahren begrifflicher Abstraktionen ausgesetzt. Der Kunsthistoriker mag am ehesten eine Paraphrasierung ästhetischer Wirkungen wagen, denn er ist für sie, oft unter großen Opfern an seiner eigenen geistigen Individualität, am besten geschult. –

Als Donatello mit etwa siebenundvierzig Jahren die Büste des Niccolò da Uzzano im Museo Nazionale zu Florenz schuf, war ihm dieser Kopf ganz Spannkraft und aktive Beziehung zu den Dingen dieser Welt. Der Dargestellte ist nicht mehr jung, sein mageres Gesicht trägt alle Zeichen des Sechzigers, aber er hat die lebensverbundene Geistigkeit seines Schöpfers angenommen. Denn der gestaltende Künstler sieht in die Dinge seinen Sinn hinein, seine Dissonanzen, seine Aktivität, seine Harmonie; die ihm vollkommen erscheinende Darstellung ist der deutliche Widerschein seiner eigenen Gemütskräfte im sinnlich-konkreten Objekt seiner Schöpfung. Diese Augen des Niccolò da Uzzano fassen zu wie Enterhaken, messen gegeneinander eigene und fremde Kraft. Mit einem Ruck wirft sich der Kopf glühend und stark auf die Seite: hier Ich –

dort Du. So äußert sich Wille und Kraftgefühl des reifen Individualitätsbewußtseins, jene seelische Mächtigkeit, die beim Künstler ihre Inhalte und Wirkungsmittel den ästhetischen Reizen entnimmt. Steckt nicht zugleich in Gedanken und Sprache des vierzigjährigen Zarathustra-Nietzsche unendlich viel von solchen dynamisch spannenden Wirkungsmitteln? „Ein Unverwundbares, Unbegrabbares ist an mir, ein Felsensprengendes: das heißt mein Wille.“ Und ein homerischer Held im Vollbesitz aller männlichen Kraft gab sich den Wahlspruch:

αἰὲν ἀριστεύειν καὶ ὑπείροχον ἔμμεναι ἄλλων!

Als Donatello dann mit vierundsechzig Jahren den geneigten Bronzekopf des Lodovico III Gonzaga im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum formte, eines festen derben Manns, den wir aus einem Fresco des Mantegna unveränderter kennen, da ist auch sein Geist ein anderer geworden. Alle Spannung verschwand, die Augen sind nach innen gerichtet, kein Wollen blitzt aus ihnen, fruchtschwere Gedanken scheinen in diesem Haupt wie zum Ring gebunden.

Die Welt erobern wollen durch Handeln:
Ich habe erlebt, daß das mißlingt.
Die Welt ist ein geistig Ding,
Das man nicht behandeln darf.

(Lao-Tse)

So ganz in innerer Schau ist dieser Kopf beschlossen, Umwelten geistig als Harmonie widerspiegelnd, daß mir dieses mantuanische Fürstenporträt wie ein tiefes Sinnbild Leibnizscher Gedanken erscheint: eine Monas, die alles reflektiert, was ist und was geschieht; in leidenschaftslos fortwährenden Perzeptionen begriffen, das heißt in dunkleren oder helleren Daseinszuständen ihrer selbst wie ihrer Umgebung befindlich. Diese Monas enthält das ganze Universum, die ganze Unendlichkeit in sich und gleicht darin Gott, mag ihr Bewußtsein auch dämmerhaft sein: sie ist parvus in suo genere deus. Einer Geistigkeit, wie sie Donatello in diesem Bronzekopf ausdrückt, sind die Dinge und die Menschen nicht mehr bezüglich, relativ – sie sind innerlich zur Einheit geworden, sind selbst bei äußerer Gegensätzlichkeit harmonisch verschmolzen im Leibnizschen Sinn: sie gelangen zur coincidentia oppositorum, zur Vereinheitlichung ihrer Verschiedenheit. Denn erst die Verschiedenheit in der Einheit ist nach Leibniz die vollkommene Harmonie. Und macht es nicht tief nachdenklich, daß die Leibnizsche Monadologie, deren Leitsätze vernehmlich den ästhetischen Inhalt eines künstlerischen Spätwerks deuten, das philosophische Spätwerk eines Fünfundsechzigers ist? Würde nicht ein Befolgen unserer

Richtlinien ganz besondere Erkenntnisse auch für die typischen Phasenformen des philosophischen Denkens bieten, würde nicht vielleicht die historische Gruppierung von typischen Spätwerken in einer allgemeinen Entwicklungsgeschichte der Philosophie eine besondere Stellung einnehmen? Gleich wie die Leibnizsche Monadologie den Spätstil charakterisiert, so charakterisiert das System des jüngeren Descartes nicht nur eine bestimmte Entwicklungsstufe abendländischen Denkens, sondern auch eine typische philosophische Denkphase. Das dualistische Verhältnis zwischen Geist und Materie, Seele und Leib, die Isolierung von Denken und Sein gegeneinander sind dynamische Spannungsformen. Das „de omnibus rebus cogitandum" des Descartes ist Relation zwischen Ich und Sein. Einer solchen Gesinnung muß sich das Weltganze mathematisch-mechanisch charakterisieren, ihr ist es unmöglich, jenen Dualismus zwischen denkendem Ich und dem ausgedehnten, im Denken erfaßten Sein von sich aus zu überwinden. Gott kommt ihm noch von außen als Vermittler, er wird gedacht doch nicht erlebt.

Relation und Verschmolzenheit im geistigen Ausdruck! Man mag die Epoche wechseln und statt Werke des Quattrocentisten Donatello solche der zweiten und dritten Phase des Seicentisten Bernini

miteinander vergleichen. Der dreißigjährige Künstler arbeitet die Marmorbüste des Scipione Borghese. Das ist der Kardinal im Vollbesitz seiner körperlichen und geistigen Kräfte, wie er sich relativ empfindet gegenüber seiner Umgebung. Bei einer Porträtdarstellung des Siebenundsechzigjährigen, dem Grabmal des Gabriel Fonseca, wechselt gegenüber Donatello nur die Richtung des Ausdrucks. Dort wurde zur Zeit eines ausgesprochenen Persönlichkeitskultus die Harmonie in der eigenen inneren Schau gefunden – hier während der Epoche aktivistischer katholischer Frömmigkeit in einer bedingungslosen Hingabe an Gott, in Verschmolzenheit mit ihm. Das Übereinstimmende liegt im Aufgeben eines Spannungszustandes zugunsten einer höheren geistigen Einheit.

Man könnte vielleicht einwenden, die Haltung des Fonseca sei nicht individuell gesehen, sondern typisch für barocke Ausdrucksbewegung, ebenso typisch sei die Gestaltung der äußeren Form, die gegen 1700 allgemein gültig wird. Man darf da nicht das Modische späterer Kunstwerke, ihre stilistische Norm, mit dem Augenblick der Erschaffung dieser Norm – und das geschah ganz unzweifelhaft durch Berninis späte künstlerische Sinnlichkeit – verwechseln und kann höchstens die Frage stellen: wie

ist die Wirkung später Werke im allgemeinen und warum wirken sich gerade die Spätwerke Berninis aus? Die Antwort auf diese Frage soll am Schluß gegeben werden. Sicher werden verschiedene Zeitepochen die Aussprache der verschiedenen Lebensphasen begünstigen. Die Epoche des frühen Christentums scheint sich dem Beginn der dritten Phase zuzuneigen, man gedenke der Schriften Augustins, die zwischen seinem fünfzigsten und sechsundsiebzigsten Jahr entstanden. Die italienische Renaissance ist unbedingt eine Epoche der zweiten Phase, während die jüngstvergangenen Jahre in Deutschland sehr deutlich das Gepräge fünfundzwanzigjähriger bis fünfunddreißigjähriger Menschen trugen, nun aber durchaus wieder der reife Typ des Vierzig- bis Fünfzigjährigen in Wirkung tritt. –
Deutlicher noch wird dieser geistige Phasenwandel in den Bindungen von Mensch mit Mensch, von Mensch mit Raum und Natur, schließlich in der Auffassung des Göttlichen und Ethischen.
Welchen Aufwand an kompositionellen und geistigen Relationen treibt der neunundvierzigjährige Frans Hals in dem großen Bild der Familie van Beresteyn! Der Mann stemmt selbstbewußt die Hand in die Seite, neigt sich doch wieder lächelnd gegen Frau und Kind. Die Frau lehnt sich mit

bourgois-koketten Blicken an sein Knie, schlingt den Arm um die kleine Tochter, die mit einem abgerupften Blumenstrauß auf die Eltern einstürmt. Hier in der Bildmitte gleich die heftigste Gegenbewegung. Wie ein Pantherkätzchen, beide Pfötchen ausgeworfen, springt der Junge gegen die Magd an, die neckend und lockend einen Apfel vom Baum bricht. Dann die Amme mit dem jüngsten Kind, gegen das ein Schwesterchen antollt. Aus dem Grund kommt zögernd noch ein Mädchen. Vor der Amme sitzend rupft eine Fünfte mehr Blumen ab, um vor der flinkeren Schwester jedenfalls den größeren Strauß vorauszuhaben, beobachtet aber zunächst einmal lustig-pfiffig, wie deren stürmischer Überfall ablaufen wird. Es prasselt und knattert in diesem Bild, der farbigen und kompositionellen Dynamik entsprechen psychische Beziehungen und Gegensätze. Als Vierundachtzigjähriger – wundervolle Manifestation menschlicher Schöpferkraft! – malt Hals die Regentinnen des Altfrauen-Hauses mit einer stehenden Dienerin. Diese vier Frauen scheinen von allen äußerlichen Beziehungen befreit, die sich aus ihrer Tätigkeit als Armenpflegerinnen ergeben. Losgelöst ist jede trotz gleicher Haltung von ihren Nachbarinnen, verbunden aber bleiben sie durch ein unfaßbar Geheimnisvolles, das im Grau und Schwarz

dieses Bildes geistert; grauenvoll gleich Strindbergschen Papageiengespenstern starren diese vier welken Haarlemerinnen, doch ein gemeinsamer seelischer Ausdruck bindet die Einsamen zur Kette: das Rührende der alten runzligen Hände dieser petites vieilles:

> Ces monstres disloqués furent jadis des femmes,
> Éponine ou Lais! — Monstres brisés, bossus
> Ou tordus, aimons-les! ce sont des âmes.
>
> (Baudelaire)

Im Dresdener Bild von etwa 1636 schildert der junge Rembrandt sein Verhältnis zur Gattin Saskia. Man hat gegessen, gute Dinge, und es hat geschmeckt. Ein rechtes tierisches Wohlbehagen – und so zieht der Mann die junge Frau auf seinen Schoß und tatscht ihr den Rücken mit der bierschweren Hand. Sehr vergnüglich ist das und man kann wohl lachen, auch noch einen tüchtigen Schluck nehmen und – nicht zu vergessen – etwas schabernäckisch dem Betrachter des Bildes zutrinken, der sicher nüchtern und kaum in amouröser Verfassung davorstehen muß. Der jungen Frau scheint ein so offenes Renommieren mit Ehefreuden dann doch peinlich, sie sieht sich um, ein wenig schamhaft, immer aber noch als Gretchen, das zu solchem Hans paßt. – Im ganz späten Amsterdamer Bild Boas und Ruth ist alle äußere Beziehung und Deutlichkeit unwert

geworden. Trotz des sichtlich erotischen Einschlags gibt es zwischen zwei Menschen keine spannenden Relationen mehr. Leise neigen sich die Köpfe zueinander ohne daß Augen sich treffen, wie Wolke neben Wolke bleibt Leib neben Leib stehen und die Hand des Mannes auf der Brust der Frau wirkt nicht wie Besitzergreifen, sondern wie mystisches Symbol des Besitzens. Es ist das Handauflegen ohne Druck, ein ganz leises Berühren, das die vollkommene Einheit schafft. Nur eine schwache Gebärde von Scham, gleich der Mediceischen Venus, macht die rechte Hand der Frau, zarter noch überkoppelt ihre andere Hand die des Mannes. Erworbenes besitzt und Besitz wird erworben. Und wenn einer der beiden noch nötig fände zu sprechen, er würde sagen: „Du bist Geist von meinem Geist – aber mein Geist bist du. Es ist, als schwebten wir in der Unendlichkeit und trügen Ausdehnung und Sein beschlossen in unseren Herzen.“ Wenn Spranger von zwei verschiedenen geistigen Prinzipien der Erotik spricht und die konzentriert einseitige Geisteskraft männlich, die seelische Totalität jedoch weiblich nennt, „aus deren seelischer Vermählung erst die Form, der harmonische, nicht mehr einseitige und nicht mehr dumpf-vegetative Mensch entstehe“, so widerspricht dem

vollkommen diese schaubar gewordene späte Erotik. Denn hier wird eine Harmonie nicht durch Ausgleich zweier Prinzipien geschaffen. Diese letzte Harmonie wird erreicht in Verschmolzenheit gleicher in sich zurückgesenkter Geistigkeiten. Solche Verschmolzenheit aber bildet nicht etwa einen Widerspruch zu der gegenseitigen Ablösung der Haarlemer Frauen. Körperlich bleiben auch hier Mann und Frau getrennt, ohne dynamische Bindung und Beziehung, die ein Ich und ein Du in Liebe und selbst in Feindlichkeit schaffen müssen. Zwei Körper einen sich in gleichgerichteter Geistigkeit, die ihnen von ihrem Schöpfer Rembrandt gegeben wurde, die nicht mehr mißt, nicht mehr vergleicht, nicht mehr wertet, die selbst die furchtbaren Gegensätze Mann – Weib als coincidentia oppositorum zur Einheit macht.

Das Verhältnis zum Erotischen bleibt dem ästhetischen Menschen innerhalb der gesamten Lebensbeziehungen eines der wichtigsten. Fast alle künstlerisch-schöpferischen Menschen können nur arbeiten, wenn sie lieben. Gewiß wird diese ästhetische Erotik mit Sexualität verbunden sein, die Sexualität aber niemals in ihr das Entscheidende werden können, denn Erotik ist dem ästhetischen Menschen Gestaltung. Auch hier führt der geistige Phasenwandel von dynamischer Relation zum Zu-

rückbiegen in sich selbst. Fast beängstigende Spannung besteht zwischen dem sinnlich warmen Alkovenraum mit der leuchtenden Bettstatt, in dessen Mitte der Schoß der Gottgeliebten dämmert, und jener kühlgrauen hinteren Raumtiefe, aus der die erschreckt Wartende den Gott nahen fühlt. Das starrende Gesicht der Dienerin steigert die erotische Spannung ins Atemlose. So dachte der dreißigjährige Rembrandt.– Schon der kaum Fünfzigjährige ändert seine Gesinnung. Bathseba im Bade hat den kupplerischen Brief erhalten aber sie läßt ihn sinken. Augen sehen von langen Wimpern umflort abwärts, in sich selbst versinken die Gedanken. Frau und Dienerin bilden kompositionell den Ring, über den die geistige Bewegung nicht hinausgreift. Traumhaft wird dieser Frauenleib aufgesogen von der Verschmolzenheit des einen Raums.

Gleich dem Eros wandelt sich dem Alter die Idee des Göttlichen. Die Immaculata im Sevillianer Museum mit dem Beinamen el grande, die Murillo Ende der dreißiger Jahre malt, ist ganz beziehungsreiche Kraft zu Gott und Menschen. Die machtvolle Regina coeli rauscht auf, fürbittend und begnadend. Englein sind stützend und tragend in lebhafter Bewegung. Die Immaculata des Sechzigjährigen ist nur eine hinschmelzend Verklärte in

Gott, der sich armebreitend als letzte und höchste Geistigkeit über ihr wölbt. – Die Maria des jungen Michelangelo bettet den Toten auf ihrem Schoß, stützt den haltlosen Leib, umtrauert ihn, weist ihn den Menschen: „O vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte, si est dolor sicut dolor meus." Die Pietà Rondanini, an der ein neunundachtzigjähriger Greis bis kurz vor seinem Tode arbeitete, kennt zur Umwelt keinerlei Beziehungen mehr. Das mystische Handauflegen bindet Lebende und Toten. In Mütterlichkeit geborgen schwebt ein Leichnam auf, still wie ein ruhiges Licht. Als Säule der Trauer bestimmte sich Michelangelo diese Gruppe für das eigene Grabmal.

Schließlich die Spiegelung des Göttlichen im menschlichen Dasein. Wieviel erzählt von Relationen der dreißigjährige Rembrandt in der Geschichte des Verlorenen Sohnes! Von den Hirten auf dem Felde ist dieser gekommen, verwühlt, zerzaust, abgerissen. Um die Hausecke wankend brach er mit dem Ruf „Vater" am Wanderstab zusammen. In Kümmernis und Schmerzen eilt der Gerufene hinzu. Der Sohn fleht kniend, sich niederbeugend verzeiht der Vater. Schon wird sorgende Anweisung erfüllt, Knechte kommen aus der Haustür mit Kleidern und Stiefeln. Neugierde reißt ein Fenster auf, will

etwas für sich erhaschen. – Ein Jahr vor seinem Tode behandelt Rembrandt das Thema noch einmal. Nun jene verschmolzene Innigkeit zwischen Figuren und Raum, in dem unbeschäftigte Leute wie stille Pfeiler weilen. Erstarrt ist die Neugier am geöffneten Fenster. „Der Handelnde ist immer gewissenlos: es hat niemand Gewissen als der Betrachtende.“ Nicht blind ist dieser Vater, er sieht auf den Sohn herab, aber das Händeauflegen ist wie ein Segnen und schafft wiederum jene säulenhaft stille Einheit. „Man darf nur alt werden, um milder zu sein; ich sehe keinen Fehler begehen, den ich nicht auch begangen hätte“, bekennt weiterhin der gealterte Goethe, wo später Zarathustra-Nietzsche lästerte: „Mitleid macht dumpfe Luft allen freien Seelen“. Rembrandt spricht ein letztes Bekenntnis gegenüber Recht und Unrecht. Menschliches Tun wird von ihm umgedeutet in tiefste Gottähnlichkeit des menschlichen Geistes: in die Güte. Denn die Güte ist die vollkommene und in sich ruhige Harmonie der menschlichen Seele mit dem Guten und mit dem Bösen. Sie trägt allverstehend in sich die Verschmolzenheit der Dinge und Leidenschaften. Sie ist feierliche Stille vor dem Tor der Ewigkeit.

Pur e disposto per salire alle stelle!

*

Wie ist die Wirkung später Werke? Welchen Einfluß haben sie auf die allgemeine Entwicklung der Kunst? Sie müßten doch wie überwältigende Worte letzter Erkenntnis wirken, wie Offenbarung von Zielen, denen wir alle uns schließlich zuwenden! Wirkung, Einfluß – das sind dynamische Beziehungen, denen das Alter seinem Wesen nach abgeneigt ist. Fast ausnahmslos nur in der mittleren Phase kann der große Künstler, gerade wenn ihn das Geschick trasmutabile machte, Haupt und Leiter einer Schule sein, so Hals, Rembrandt, selbst der Michelangelo der Cappella Medicea. Seinerseits muß auch der Jüngere dem Alter fremd gegenüberstehen, denn die Norm seiner Geistigkeit ist eine andere, ist dynamische Relation, nicht invertierte Verschmolzenheit. Schmerzlich ist es dem Alter, die Gefährten seiner Jahre neben sich sinken zu sehen, doch nicht allein, weil ihr Scheiden an den eigenen Tod mahnt. „Der Alte", sagt Goethe, „verliert eins der größten Menschenrechte: er wird nicht mehr von seinesgleichen beurteilt." Er ist aus jenem großen Wechselspiel der Relationen herausgetreten; wohl übersieht er das Feld, doch auf das Spiel hat er keine Einwirkung mehr. Vasaris Lebensbeschreibung ließ die falsche Ansicht aufkommen, Michelangelo sei Ende einer alten, Anfang einer neuen Kette, Ab-

schluß der Renaissance und Beginn des Barocks. Alle Späteren haben diese verführerische und bequeme Festlegung willig übernommen, obgleich sie mehr dem rhythmisch formenden Gestaltungswillens eines Historikers als den Tatsachen folgte. Unbefangenem Blick scheint es geradezu erstaunlich, wie wenig die weitere Entwicklung sich um die letzten Taten des einsamen Heros gekümmert hat. Einige Florentiner Bildhauer ahmen äußerlich seine terribile Formensprache nach, doch schon zu seinen Lebzeiten stellt selbst in der Heimatstadt Michelangelos, in Florenz, der niederländische Bildhauer Giovanni da Bologna ein anderes Formideal auf, wenig später formuliert Rom die wuchtende Tektonik seiner Bauten. Ganz in sich schauen, wie das Alter tut, kann nur der Einsame. Der Herrschende sieht um sich.

Und doch scheint diese Schlußfolgerung nicht ganz unverbrüchlich. Gewiß, Michelangelo, Rembrandt, – aber stehen nicht auf der anderen Seite Bernini, Rubens? Haben nicht sie gerade mit den Werken ihrer sechziger und siebziger Jahre die Entwicklung der Kunst weit über ihre Heimatländer hinaus nachhaltig beeinflußt? Haben wir nicht gerade davon gesprochen, daß die späte Form Berninis im Fonseca für nachfolgende Bildhauer zu einer normativen

Form wurde? Sind ohne den späten Rubens ein Watteau, die französische Malerei des 18. Jahrhunderts denkbar? Woher gerade ihre Wirkung? Wie löst sich ein Problem, das uns hier im letzten Augenblick verwirrend entgegentritt?
Der Grund solcher Antinomie ist im Zwiespalt von reiner Geistigkeit und künstlerischer Formsinnlichkeit verborgen. Auch hier wirkt der Dualismus von Geist und Materie, dieses tiefe und unüberwindbare Leid des Menschen. Geist spricht zum Geist – Bildende Kunst aber ist ihrem Wesen nach sinnfällige Form und Anschauung. Nur in dieser Sprache kann sie sich verständlich machen, zeugend fortwirken. So muß Sinnlichkeit, die sich zur Geistigkeit emporringt, in ihrer künstlerischen Zeugungskraft absterben, und gerade solche Formen, die übersättigt mit Geistigem zur Kristallisation kamen, bleiben Masken für eine Umgebung, deren Geist anders wurde. Auch die späte Form, die der ganz persönlichen Geistigkeit des greisen Michelangelo, des alten Rembrandt unterworfen war, mußte den jüngeren Künstlern ihrer Zeit etwas Fremdes, ja Unfaßliches sein. Bernini und Rubens dagegen sind als persönliche Bekenner von geringem Wert gewesen. Die geistige Welt hat an ihnen nicht viel gewonnen, fast banal ist ihr Denken, nur Spiegel der allge-

schluß der Renaissance und Beginn des Barocks. Alle Späteren haben diese verführerische und bequeme Festlegung willig übernommen, obgleich sie mehr dem rhythmisch formenden Gestaltungswillens eines Historikers als den Tatsachen folgte. Unbefangenem Blick scheint es geradezu erstaunlich, wie wenig die weitere Entwicklung sich um die letzten Taten des einsamen Heros gekümmert hat. Einige Florentiner Bildhauer ahmen äußerlich seine terribile Formensprache nach, doch schon zu seinen Lebzeiten stellt selbst in der Heimatstadt Michelangelos, in Florenz, der niederländische Bildhauer Giovanni da Bologna ein anderes Formideal auf, wenig später formuliert Rom die wuchtende Tektonik seiner Bauten. Ganz in sich schauen, wie das Alter tut, kann nur der Einsame. Der Herrschende sieht um sich.

Und doch scheint diese Schlußfolgerung nicht ganz unverbrüchlich. Gewiß, Michelangelo, Rembrandt, – aber stehen nicht auf der anderen Seite Bernini, Rubens ? Haben nicht sie gerade mit den Werken ihrer sechziger und siebziger Jahre die Entwicklu[illegible] der Kunst weit über ihre [illegible]länder hinau[illegible] haltig beeinflußt ? [illegible] nicht ge[illegible] gesprochen, daß [illegible] Form Berni[illegible] für nachfolge[illegible]bauer zu [illegible]

r
te
d.
wir
des
kre-
ein-
oßen
d mit
l

meinen Geistigkeit ihrer Zeit. Doch ihre Formensprache ist mit höchster künstlerischer Formsinnlichkeit und Schaubarkeit gesättigt. Darum gewannen sie zunächst die großen Triumphe im Reich der Anschauung.

Zunächst. – Denn wird ein Versagen in der Beziehung von Geistigkeiten zweier Phasen sofort deutlich, weil diese in ihrer Zeit sich fremd gegenüberstehen, so braucht das Zeitintervall nur von Stilepoche zu Stilepoche gedehnt zu werden, um den Gegensatz zeitgetrennter, sich fremder Geistigkeiten verhängnisvoll für Anerkennung und Auswirken der Form zu machen. Wie dachte doch Vasari, der Sprecher der italienischen Hochrenaissance, von der durchgeistigten Kunst des Mittelalters? „Questa maniera fu trovato da i Goti, ... le quali riempierono tutta Italia di questa maledizione di fabbriche – mit diesem irrsinnigen Zeug.“ Immer wird die veränderte Geistigkeit späterer Zeit geisterfüllte Formen der Vergangenheit verwerfen, selbst wenn sie deren künstlerisches Vermögen nicht verleugnen kann. Auch Bernini ist diesem Schicksal nicht entgangen, denn er repräsentierte zwar keine individuelle, aber doch die zeitgebundene Geistigkeit des Barocks. Eine andere Zeitgesinnung – und seine Werke waren gleich erstarrten Masken.

So wird die scheinbare Antinomie der Einflüsse später Werke auf einen gemeinsamen Grund zurückgeführt, der sich auswirkt unterschiedlich nur der Zeit nach: die lebendige Kraft künstlerisch sinnlicher Formen schwindet, wenn ihre immanente Geistigkeit nicht mehr allgemein verstanden wird. Geistigkeit und sinnliche Anschauung – geben wir zu, daß etwas Gegensätzliches, Sich-Aufhebendes in beiden liegt. Wir erklären so eine Fülle diskrepanter Erscheinungen des Lebens. Kommt es einmal zur schöpferischen Synthese, die den großen Meister stets ins Tragische führt, dann wird mit höchstem künstlerischen Lebensgefühl sogleich der Tod geboren.

ÜBERTRAGUNGEN

Seite 17:

Durch andres nicht willst Du mein Retter sein
Von eitler Liebe Leidenschaftlichkeit,
Als durch das Unglück und die Fährlichkeit,
Die Auserwählte von der Welt befrein;
Mein Teurer Herr, mit Deinem Blut allein
Wirkst Du der Seele Glanz und Heiterkeit
Nach schwerer Schicksalsschläge Bitterkeit . . .

Seite 53:

Immer das Beste zu tun, zu übertreffen die andren!

Seite 59:

Einst waren es Frauen, die Zerrbilder aufgerieben,
Epona und Lais! Zerrbilder verschlissen und krumm
verschrumpft – es sind noch Seelen,
wir müssen sie lieben!

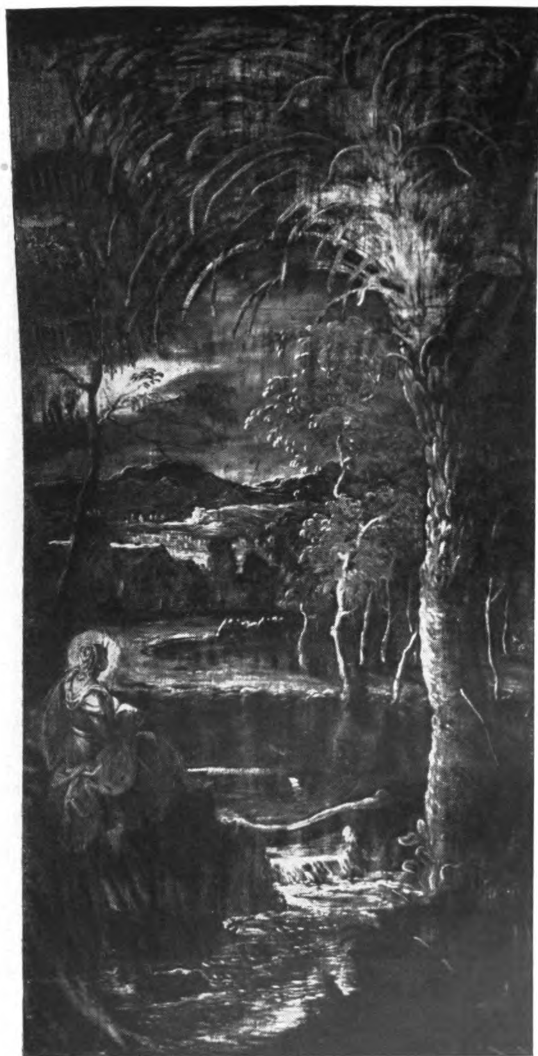
ABBILDUNGEN

ÜBER

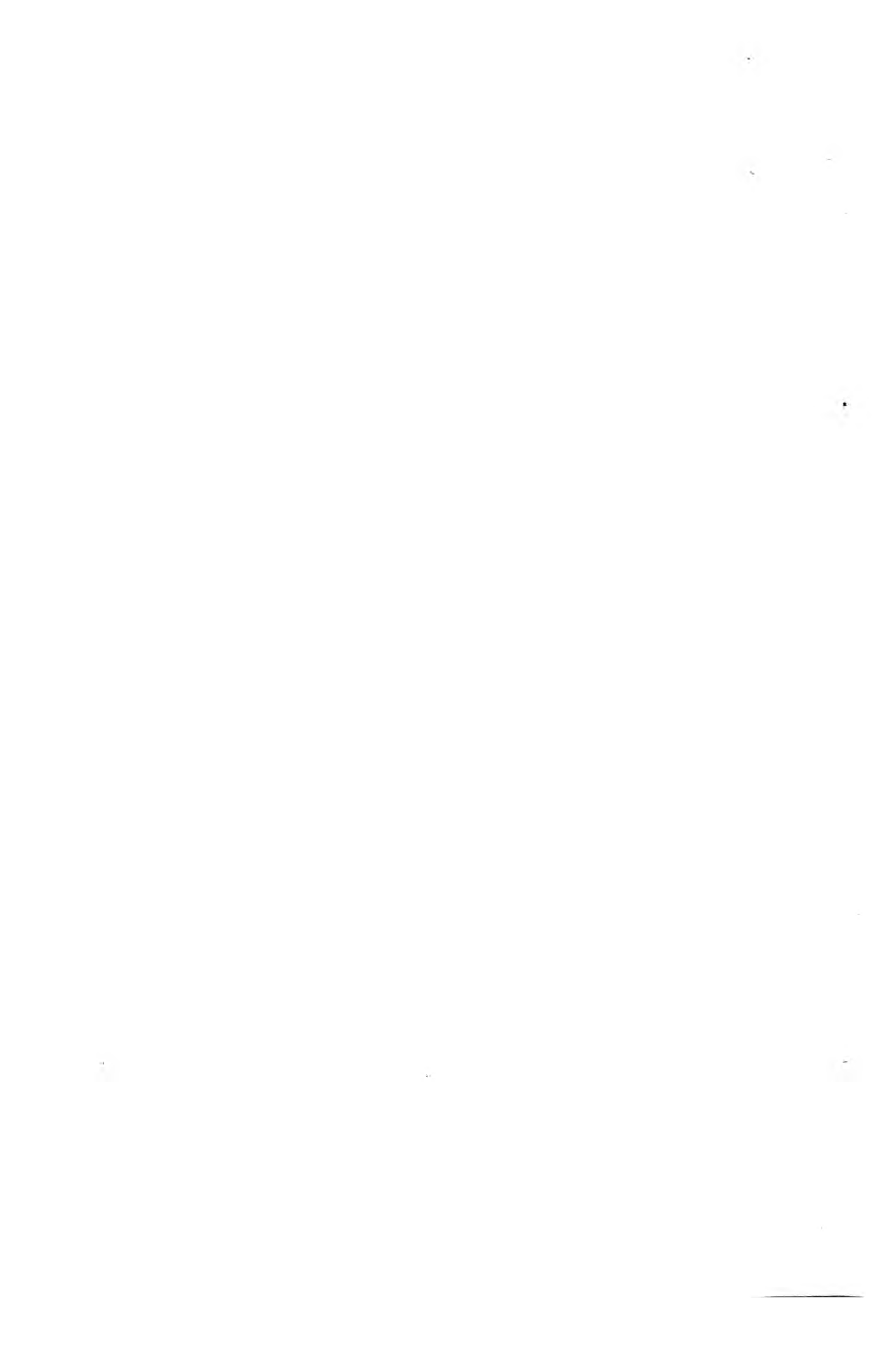
Durch andres nicht
Von eitler Liebe L
Als durch das Ung
Die Auserwählte v
Mein Teurer Herr,
Wirkst Du der See
Nach schwerer Sch

Immer das Beste z

Einst waren es Fra
Epona und Lais! Z
verschrumpft – es



Tintoretto / Maria Aegyptiaca

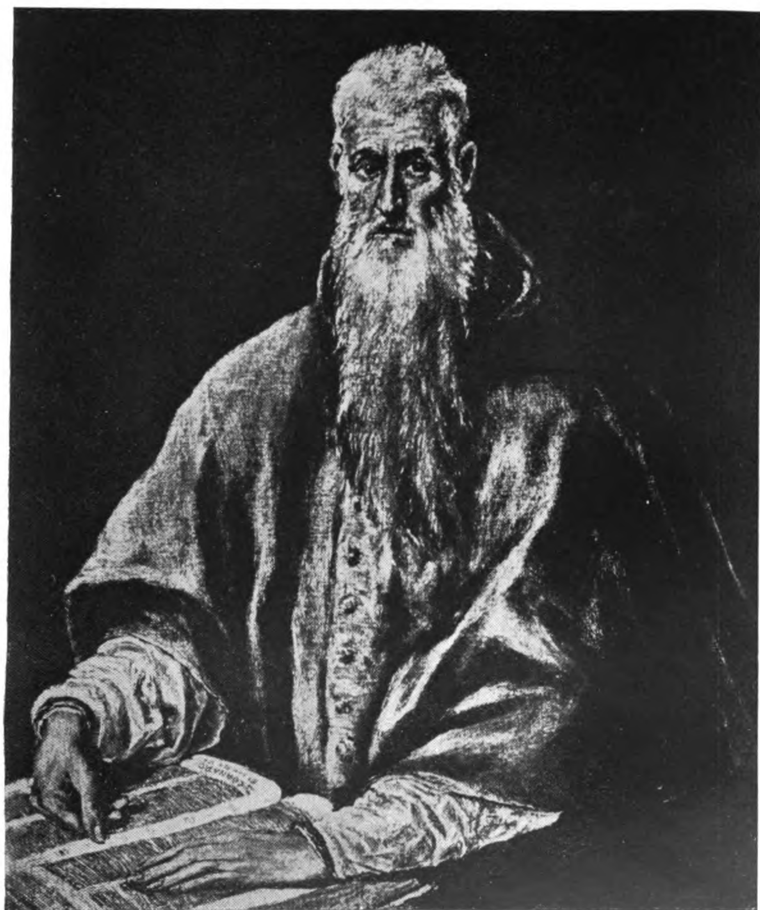




Tintoretto / Maria Aegyptiaca



Greco / Luigi Gonzaga



Greco / Hieronymus



Renoir / Zigeunerin



Renoir / Verwundete



Michelangelo / Aktstudie



Michelangelo / Pietà



Reichel / Maria



Reichel / Magdalena



Rubens / Selbstbildnis mit Frau



Rubens / Selbstbildnis



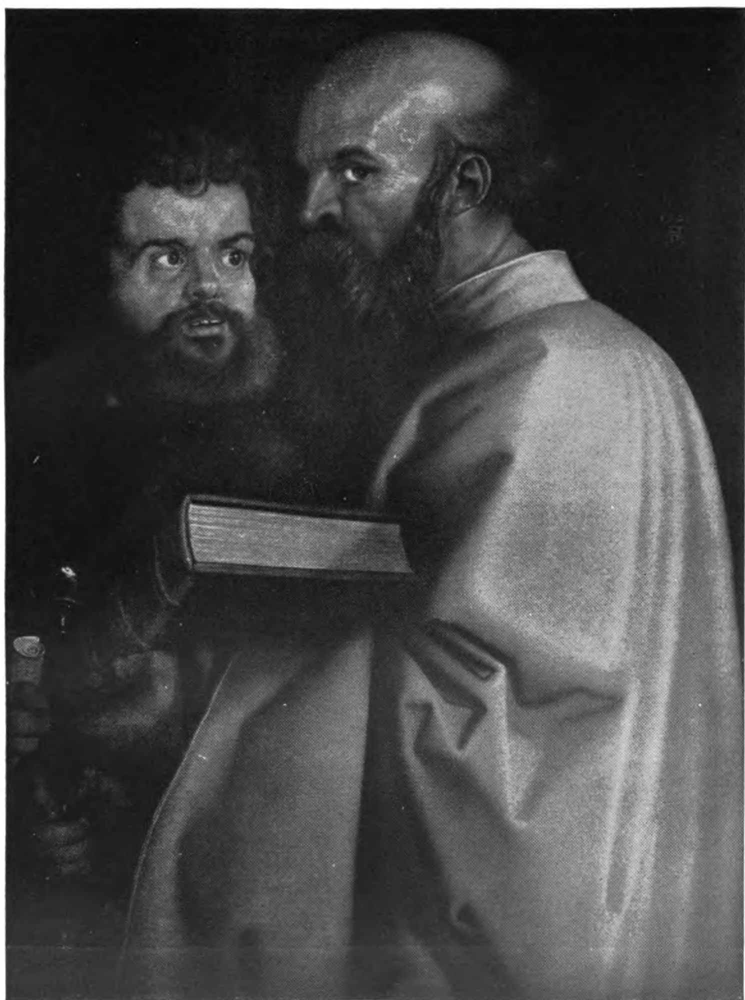
Dürer / Selbstbildnis



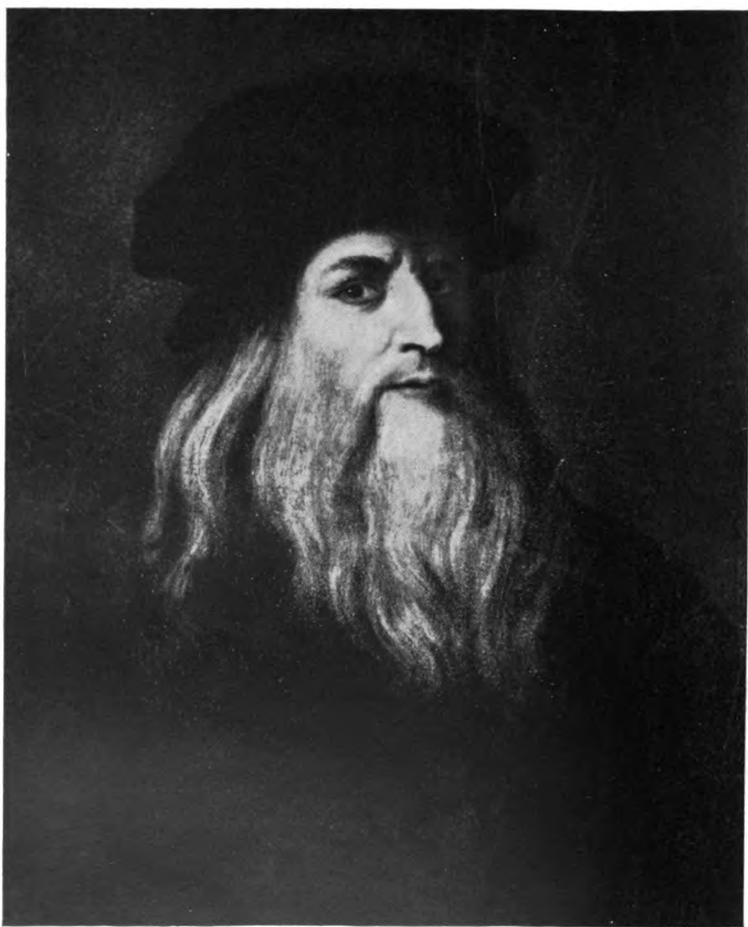
Dürer / Selbstbildnis



Dürer / Selbstbildnis



Dürer / Paulus und Marcus



Lionardo / Selbstbildnis (Kopie)



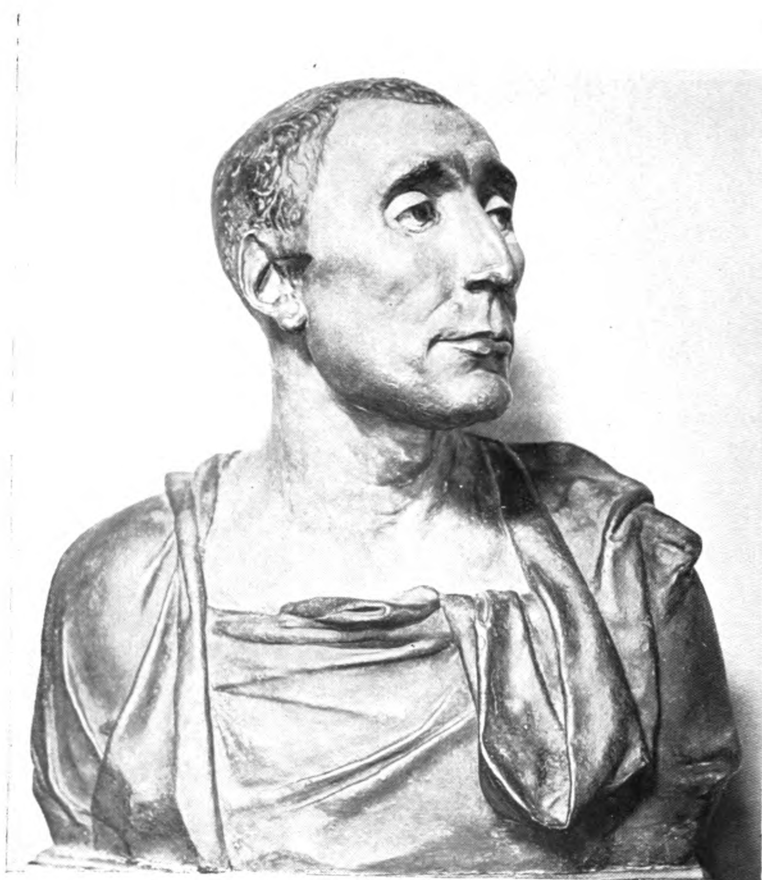
Lionardo / Selbstbildnis



Rembrandt / Selbstbildnis



Rembrandt / Selbstbildnis



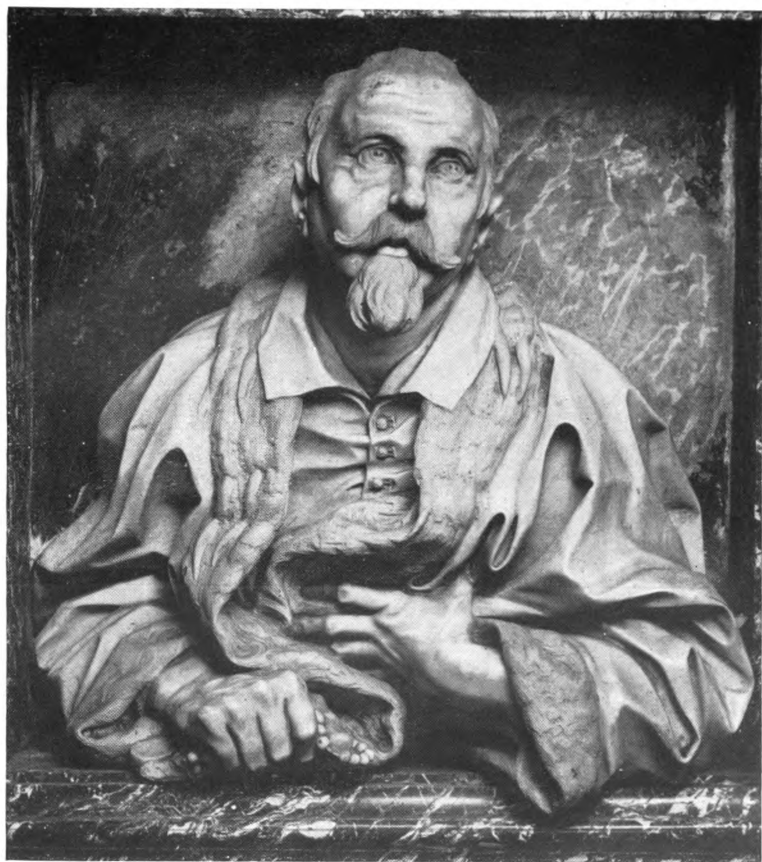
Donatello / Niccolò da Uzzano



Donatello / Lodovico Gonzaga



Bernini / Scipione Borghese



Bernini / Gabriel Fonseca



Hals / Familie Beresteyn



Hals / Regentinnen des Altfrauenhauses



Rembrandt / Selbstbildnis mit Frau



Murillo / Immaculata



Michelangelo / Pietà



Michelangelo / Pietà



Rembrandt / Der Verlorene Sohn



Rembrandt / Der Verlorene Sohn


89054394242
b89054394242a

Brinckmann, A.E.
Spätwerke grosser meister.

DATE DUE


89054394242
b89054394242a